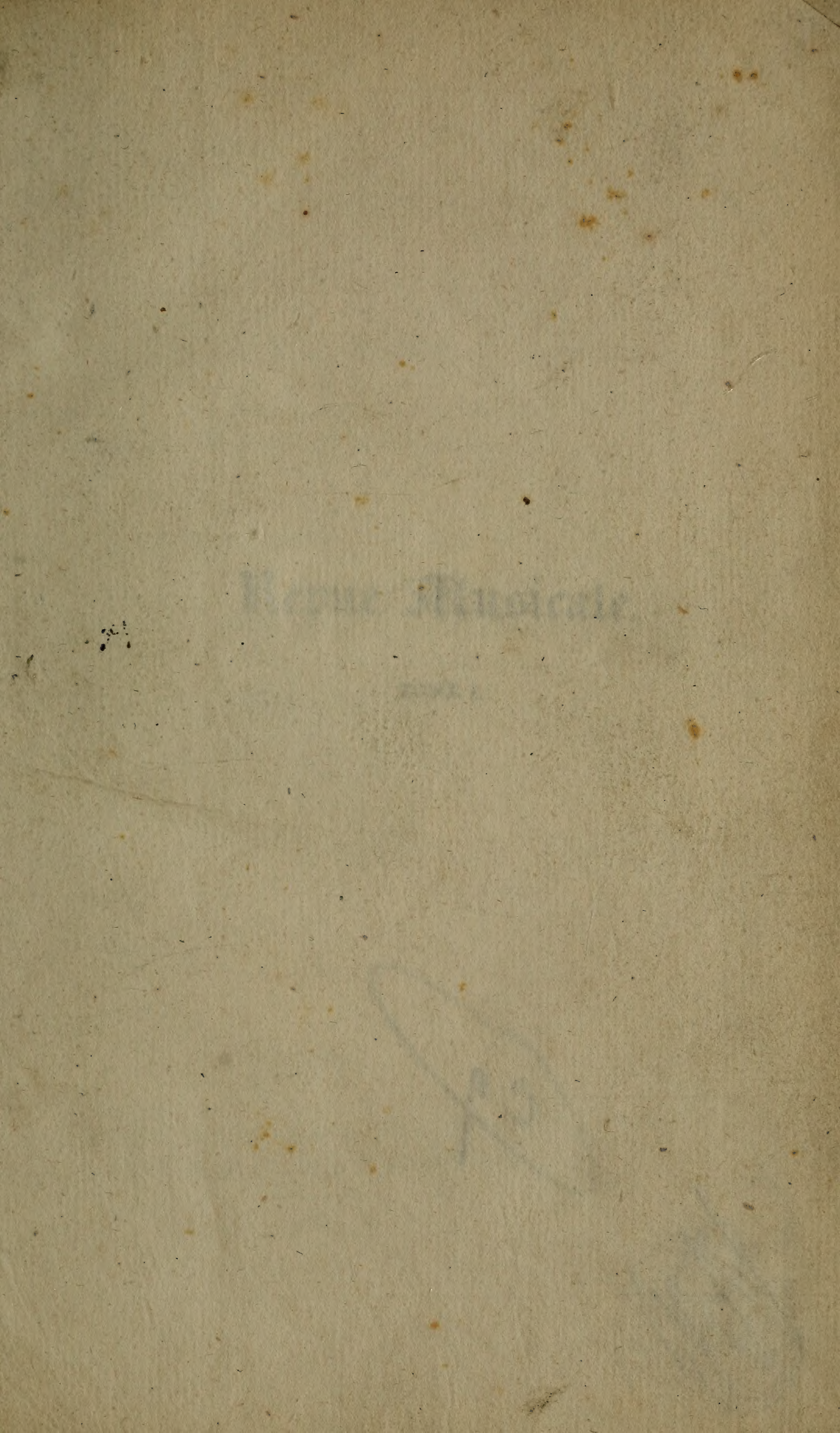
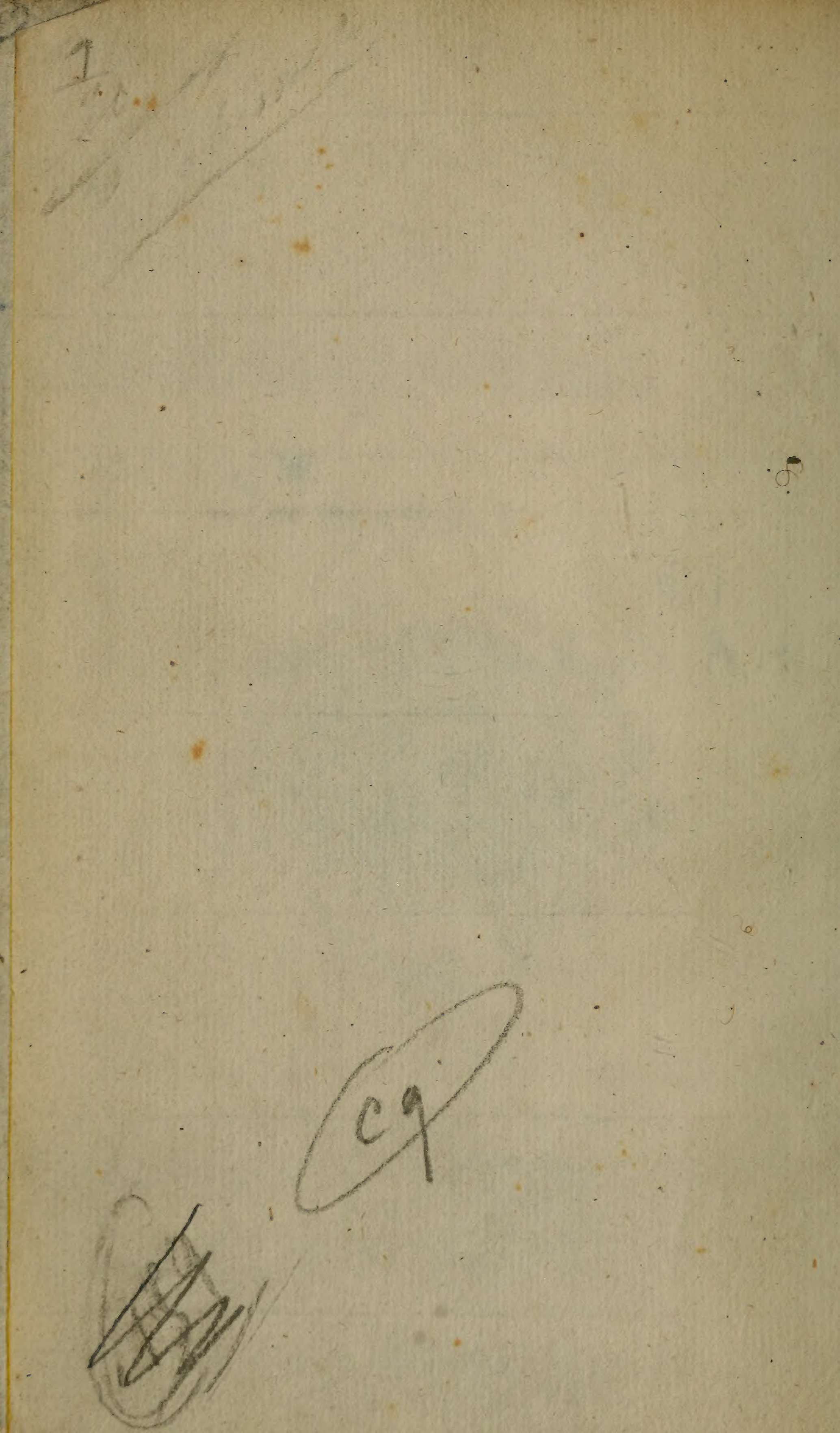
THE TRVSTEES OF THE PVBLIC LIBRARY
LVX
OMNIVM
CIVIVM
OF THE CITY OF BOSTON
1852 · 1878




C9

Revue Musicale.

TOME I.

DE L'IMPRIMERIE DE E. DUVERGER,

RUE DE VERNEUIL, N° 4.

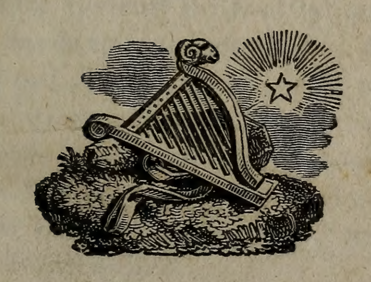
REVUE MUSICALE,

PUBLIÉE

PAR M. F. J. FÉTIS,

PROFESSEUR DE COMPOSITION A L'ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE
ET BIBLIOTHÉCAIRE DE CET ÉTABLISSEMENT.

PREMIÈRE ANNÉE. — TOME I.



Paris,

AU BUREAU DU JOURNAL, RUE BLEUE, N° 4.
SAUTELET ET Cie, PLACE DE LA BOURSE.

1827.

REVUE MUSICALE

Rédigée

PAR UNE SOCIÉTÉ DE MUSICIENS
COMPOSITEURS, ARTISTES ET THÉORICIENS,

ET PUBLIÉE PAR M. FÉTIS,

PROFESSEUR DE COMPOSITION A L'ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE,
ET BIBLIOTHÉCAIRE DE CET ÉTABLISSEMENT.

UTILITÉ D'UN JOURNAL DE MUSIQUE,

ET PLAN DE CELUI-CI.

Le besoin de savoir agite le monde entier : la civilisation s'avance à pas de géant et renverse tout ce qui lui est opposé. Parvenue au point où elle est, elle inspire à chacun le désir d'être instruit de tout ce qui le touche soit dans ses droits, ses devoirs ou ses plaisirs. Il n'est point d'homme bien élevé qui, de nos jours, reste volontairement étranger aux questions qui se traitent devant lui. Le langage des arts, celui des sciences même deviennent chaque jour plus populaires. Le temps des secrets est passé pour toute chose, et celui qui viendrait aujourd'hui parler des *mystères de son art* se ferait siffler.

Mais par cela même qu'on veut savoir beaucoup on est forcé d'apprendre vite. Or, rien n'est plus propre à communiquer promptement les notions dont on a besoin dans le monde que les journaux, soit quotidiens, soit périodiques. A mesure qu'on avance dans la civilisation, les besoins se spécialisent et demandent de nouveaux organes. Les feuilles politiques, destinées à éclairer la société sur ses intérêts les plus chers, ne peuvent accorder que peu d'espace à des objets qui ne sont pour elle que secondaires, tels que les découvertes et les inventions qui se font chaque jour dans les sciences, les arts et l'industrie. Leurs rapides revues, leurs analyses légères, ne peuvent donc être considérées que comme une sorte d'invitation d'examiner les faits qu'elles énoncent, ou les opinions qu'elles

émettent. De là l'utilité des journaux littéraires, scientifiques, de théâtres et autres, qui se subdivisent encore en une foule d'objets particuliers. Quoique moins avancée sous ce rapport que d'autres pays voisins, la France possède cependant un nombre considérable d'écrits périodiques en tous genres; la musique seule, moins favorisée que les autres productions du génie de l'homme, n'y a point eu jusqu'ici d'organe qui ne parlât que son langage, tandis que l'Allemagne possède cinq journaux ou revues sur cet objet, l'Angleterre quatre, et plusieurs autres pays du nord au moins un.

J'ai dit que la France n'a point eu jusqu'à ce moment de journal consacré à la musique : cela n'est point exact. En 1770, Framery essaya d'en établir un qui paraissait une fois par mois, mais qui n'eut qu'une courte existence. L'année 1802 vit éclore une *Correspondance des amateurs*, et plus tard on eut les *Tablettes de Polymnie*. Mais le temps n'était pas venu pour ces sortes de publications : de pareils écrits ne s'adressaient alors qu'aux musiciens de profession, et le nombre de ceux qui s'intéressaient aux progrès de leur art n'était point assez considérable pour alimenter un journal qui leur fût spécialement destiné.

La position est changée : ce qui le prouve, ce sont les demandes qui nous sont adressées de toutes parts, et auxquelles nous ne faisons que céder en jetant cet écrit dans la circulation. Nous ne ferons point de promesses, point de pompeux *prospectus*. Nous ne vanterons point d'avance notre impartialité, notre zèle, notre conscience; à quoi tout cela servirait-il? on verra bien. A l'égard de notre plan, le voici :

Nous examinerons toutes les questions qui se rattachent à la musique, sous les rapports historiques, de théorie ou de pratique; nous analyserons les ouvrages nouveaux relatifs à cet art, les compositions nouvelles de quelque genre que ce soit, et les perfectionnemens de méthode qui seront publiés, soit en France soit dans les pays étrangers. Nous rendrons compte des représentations d'opéras nouveaux, des concerts, des cours, des inventions ou des perfectionnemens d'instrumens. Nous donnerons des notices

sur les artistes les plus célèbres; enfin nous annoncerons toute la musique aussitôt qu'elle sera publiée. Il nous a paru qu'il serait utile de joindre à nos analyses des exemples notés pour en éclaircir le sens, et nous avons pris des mesures pour remplir cet objet d'une manière satisfaisante. Nos souscripteurs recevront chaque trimestre un portrait lithographié d'un compositeur, d'un chanteur, ou d'un instrumentiste célèbre.

Le succès de notre journal est assuré si nous lui donnons le degré d'intérêt dont il est susceptible; sinon ce ne sera pas la faute du public, et nous ne nous plaindrons pas. Nous montrons dans ce *Prospectus* et *Spécimen* ce que nous voulons faire; mais comme il est dans la nature des choses qu'on s'instruit par l'expérience, nous espérons faire mieux à mesure que nous avancerons.

Découverte de plusieurs Manuscrits

INTÉRESSANS POUR L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE.

PREMIER ARTICLE.

Disposés comme nous le sommes par notre éducation à considérer l'harmonie comme une partie intégrante de la musique, comme une condition *sine quâ non* de son existence, il nous est difficile de concevoir ce que pouvait être cet art chez les Grecs et chez les Romains, dépourvu qu'il était des effets si divers de la musique à plusieurs parties; nul doute même qu'on ne refusât de croire à la possibilité d'une musique semblable en usage constant chez un peuple, si celle des Orientaux ne nous en offrait un exemple fort remarquable: en effet, parmi les habitans de cet espace immense compris entre les côtes de Barbarie, celles de la Chine, la Sibérie et le cap Comorin, on ne trouve aucunes traces de cette harmonie qui nous semble si nécessaire

Trompés par le sens équivoque de deux vers d'Horace, et par un passage de la République de Platon, plus obscur encore, plusieurs érudits tels que l'abbé Fraguier, Chabanon, les jésuites Ducerceau, Bougeant et quelques autres,

ont entrepris de démontrer, dans de longues dissertations, que ceux qui refusent aux anciens la connaissance de l'harmonie sont induits en erreur par un examen superficiel. Malheureusement pour la cause qu'ils défendaient, tous ces discoureurs, gens fort savans d'ailleurs, étaient étrangers à la question. Plus habiles, leurs adversaires, parmi lesquels on remarque Burette et le père Martini, ont tiré leurs raisonnemens de la nature des choses, et les ont appuyés du silence absolu, sur cette matière, de tous les théoriciens grecs et latins dont les écrits sont parvenus jusqu'à nous. Sans vouloir renouveler une discussion qui serait sans intérêt pour mes lecteurs, je ferai observer que la chaleur qu'on a mise dans cette controverse tient au point de vue sous lequel on a envisagé la question. Convaincus de la supériorité des Grecs dans quelques-uns des arts du dessin, et de l'élévation habituelle de leur pensée; persuadés d'autre part qu'il n'y a point de musique sans harmonie, ou du moins que celle qui en est dépourvue est inférieure à l'autre, les partisans de l'antiquité ont soutenu que des hommes si bien organisés devaient avoir pratiqué ce qui est meilleur. Il me semble qu'on leur eût répondu raisonnablement en disant : « Nous ne révoquons point en « doute la délicatesse d'organes des Grecs ; et, quoiqu'il ne « nous reste aucun monument de leur musique, nous « consentons à croire qu'elle était excellente; toutefois, « les écrits de leurs théoriciens, la forme de leurs instru« mens et plusieurs circonstances historiques, prouvent « qu'ils ne pratiquaient pas l'harmonie dont vous parlez. « Nous n'examinons pas si leur musique était inférieure à « la nôtre; mais nous pensons que c'était un autre art, qui « rachetait, par des qualités qui nous sont inconnues, les « avantages dont le nôtre est pourvu. »

Quoi qu'il en soit, tout porte à croire que l'idée d'unir plusieurs sons simultanés, que l'harmonie enfin n'a pris naissance que dans le neuvième siècle de l'ère chrétienne, et qu'elle dut son origine à l'introduction de l'orgue dans les églises. On sait que le premier instrument de cette espèce fut envoyé à Pépin, père de Charlemagne, en 757, par l'empereur d'Orient, Constantin Copronyme, et qu'il

fut placé dans l'église de Saint-Corneille, à Compiègne. Il ne servit d'abord qu'à accompagner le chant à l'unisson; mais bientôt la facilité de faire entendre plusieurs notes à la fois, au moyen du clavier, fit imaginer une sorte d'accompagnement qui ne fut d'abord qu'à deux parties, et auquel on donnait le nom de *diaphonie* ou celui d'*organum*[1] : ce dernier atteste son origine. Les moines Hucbaud de Saint-Amand et Odon de Cluny, écrivains du dixième siècle, sont les premiers qui aient parlé de cette nouveauté. Insensiblement on s'enhardit et l'on eut de l'harmonie à trois et à quatre voix, qu'on appelait *triphonie* et *tétraphonie;* mais quelle harmonie, grand Dieu! Tout le monde sait que de nos jours les successions de deux quintes ou de deux octaves par mouvement direct sont proscrites à cause de l'effet dur et plat qui en est le résultat. Les oreilles gauloises de nos ancêtres étaient plus aguerries que les nôtres, car leurs tétraphonies consistaient en suites de quintes, de quartes et d'octaves, qui se faisaient entendre pendant toute a durée d'une antienne ou d'une litanie; on était même alors si friand de cette cacophonie, que ceux qui faisaient chanter des messes consentaient volontiers à payer aux chantres *six deniers* pour avoir le plaisir de l'entendre, au lieu de deux deniers qui étaient dus pour le chant simple.

Les choses restèrent dans cet état jusqu'à la fin du onzième siècle; alors quelques perfectionnemens furent essayés, comme on le voit dans les écrits d'un prêtre allemand nommé Francon de Cologne; mais une lacune immense se faisait remarquer dans l'histoire de la musique depuis cette dernière époque jusqu'à la fin du quinzième siècle. Aucun progrès, aucun intermédiaire n'était connu entre les essais encore grossiers de l'écrivain dont on vient de parler et les formes déjà perfectionnées des compositions du temps de Louis XI et de Charles-le-Téméraire. Les travaux de Forkel, de Burney, de Hawkins et de Busby n'avaient rien produit. Plus heureux, après de longues recherches qui avaient pour objet la confection d'un Dictionnaire historique des Musiciens et d'une Histoire générale

(1) *Diaphonia vocum conjunctionem sonat quam nos organum vocamus.* Odon, Cluniac., de Musicâ, apud abbât. Gerberto.

de la Musique [1], j'ai découvert de précieux manuscrits qui jettent une vive lumière sur ces époques intéressantes de la naissance d'un art non moins merveilleux dans ses premiers progrès que dans ses derniers perfectionnemens. Je pense qu'on ne verra pas sans intérêt des détails sur les ouvrages que contiennent ces manuscrits, et des notices sur leurs auteurs.

Parmi ceux-ci, le plus ancien dont j'aie à parler est un trouvère appelé Adam de le Hale; on lui donnait le surnom de *Bossu d'Arras*, à cause de sa difformité et du lieu de sa naissance. L'époque où il vit le jour paraît devoir être fixée vers 1240. Il porta d'abord l'habit ecclésiastique, mais son humeur inconstante le lui fit quitter et reprendre ensuite : c'est lui-même qui nous donne ces détails dans ses adieux à sa ville natale, intitulés : *C'est li congiés Adan d'Aras*, pièce publiée par M. Méon, dans sa nouvelle édition des Fabliaux de Barbasan, t. I, p. 106. Adam de le Hale épousa une jeune *damoiselle* qui, pendant qu'il la recherchait, lui semblait réunir tous les agrémens de son sexe, et qu'il prit en aversion dès qu'elle fut devenue sa femme. Il la quitta, vint demeurer à Paris, et s'y mit à la suite de Robert, comte d'Artois. Ce prince ayant suivi, en 1282, le duc d'Alençon, que Philippe-le-Hardi envoyait au secours de son oncle, le duc d'Anjou, roi de Naples, pour l'aider à tirer vengeance des vêpres siciliennes, Adam l'accompagna dans cette expédition. A la mort du roi de Naples, en 1285, le comte d'Artois fut nommé régent du royaume, et ne revint en France qu'au mois de septembre 1287. Adam de le Hale était mort à Naples dans cet intervalle, comme on le voit dans l'espèce de drame intitulé *le Jeu du pélerin* (li Gieus du pélerin), qu'on attribue à Jean Bodel d'Arras, contemporain d'Adam. C'est donc à tort que Fauchet et La Croix du Maine, qui ont été copiés par la Biographie universelle de M. Michaud, ont écrit qu'Adam se fit moine à l'abbaye de Vauxelles et qu'il y mourut [2].

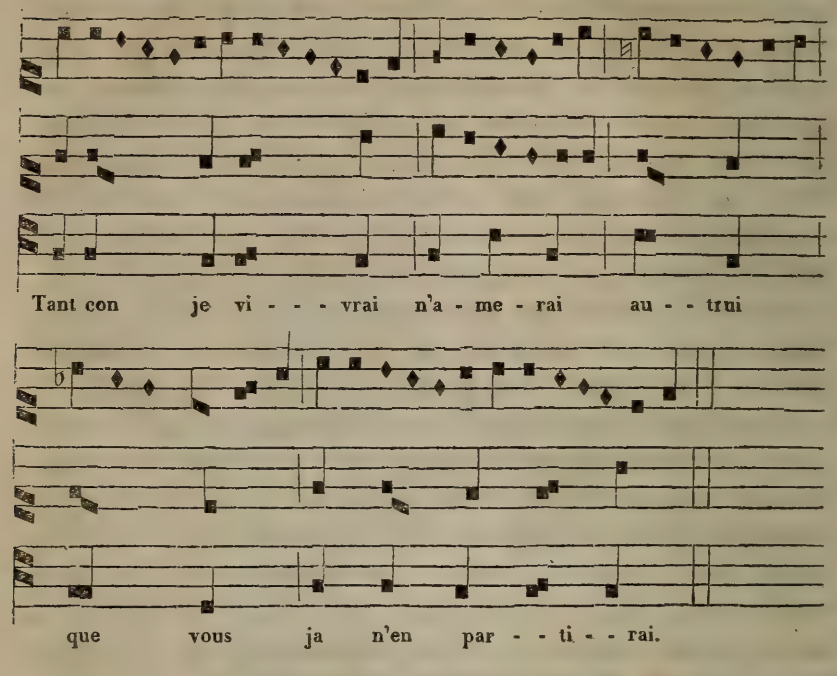
(1) Le premier de ces ouvrages va être livré à l'impression; plusieurs parties de l'autre sont déjà terminées.

(2) J'ai tiré ces détails des observations préliminaires que M. de

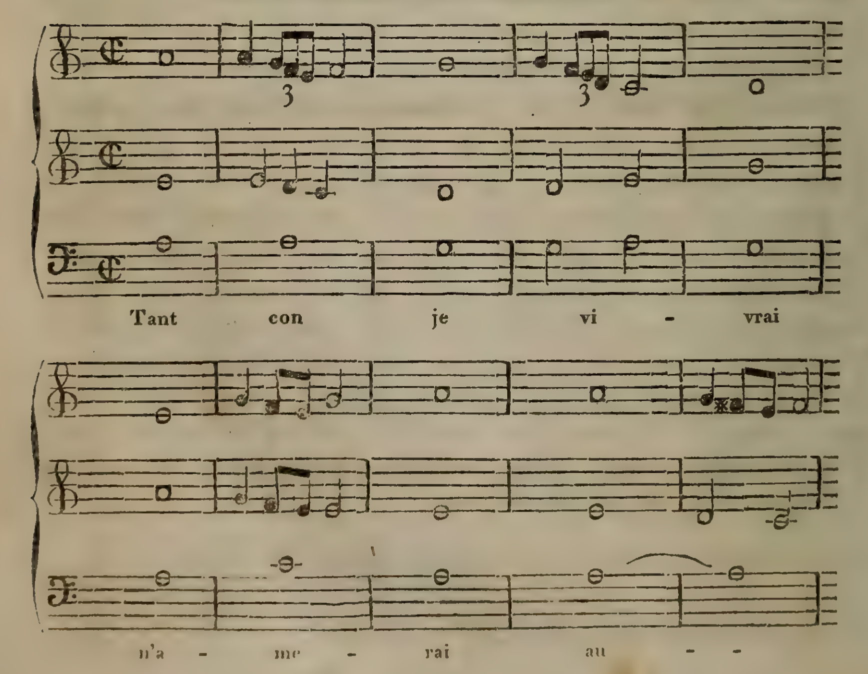
Comme tous les trouvères des douzième et treizième siècles, Adam de le Hale fut poète et musicien. Il se distingua surtout dans la chanson. Les manuscrits du roi, cotés 65 et 66 (fonds de Cangé), et 2,736 (fonds de la Vallière), nous en offrent un grand nombre qui sont notées. Ce dernier manuscrit est surtout d'une haute importance pour l'histoire de la musique, car il contient seize chansons à trois voix et six motets dont Adam de le Hale est l'auteur. Ce précieux manuscrit, qui est du commencement du quatorzième siècle, nous offre donc les plus anciennes compositions à plus de deux parties, puisqu'elles remontent au treizième siècle. Les chansons ont la forme du rondeau, et sont intitulées : *Li rondel Adan*. Leur forme n'est point une simple *diaphonie ecclésiastique*, c'est-à-dire, un assemblage de voix procédant par notes égales, et faisant une suite non interrompue de quintes et d'octaves, comme on en trouve des exemples dans les écrits de Gui d'Arezzo et de ses successeurs. On y voit à la vérité des quintes et des octaves successives, mais entremêlées de tierces, de sixtes, de mouvemens contraires, et de combinaisons qui ne manquent pas d'une certaine élégance. C'est sans doute une musique encore bien grossière, mais c'est un premier pas vers le mieux, un intermédiaire nécessaire entre la diaphonie proprement dite et des compositions plus perfectionnées. On concevait la nécessité de ces premières améliorations ; mais aucun monument n'étant connu, on ignorait en quoi elles consistaient. La découverte du manuscrit dont il s'agit, et de plusieurs autres dont je parlerai après, peut donc être considérée comme un événement important. Je crois faire une chose utile en publiant un *specimen* des chansons à trois voix d'Adam de le Hale, avec la traduction en notation moderne.

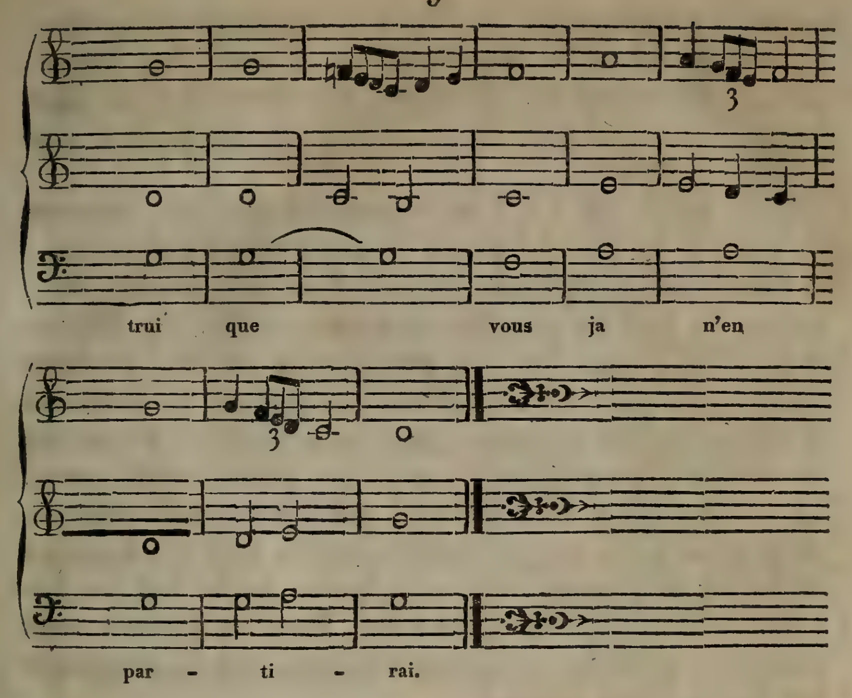
Montmerqué a mises en tête de l'édition qu'il a donnée d'un ouvrage d'Adam dont je parlerai plus loin.

CHANSON A TROIS VOIX, COMPOSÉE PAR ADAM DE LE HALE, telle qu'elle est notée dans le manuscrit n° 2736 de la Bibliothèque du Roi.



TRADUCTION EN NOTATION MODERNE.





(a) Tant que je vivrai, je n'aimerai que vous. Jamais je ne changerai.

Les motets de ce trouvère nous offrent aussi plusieurs particularités remarquables. Ils se composent du plain-chant d'une antienne ou d'une hymne, mis à la basse avec les paroles latines, et sur lequel une ou deux autres voix font une sorte de contrepoint fleuri ; et, ce qui peint bien le goût de ces temps barbares, ces voix supérieures ont des paroles françaises de chansons d'amour. Ces motets se chantaient dans les processions. Quelquefois le motet est établi sur un seul trait de plain-chant, qui est répété dix ou douze fois en basse contrainte ; sorte d'invention qu'on croyait beaucoup plus moderne.

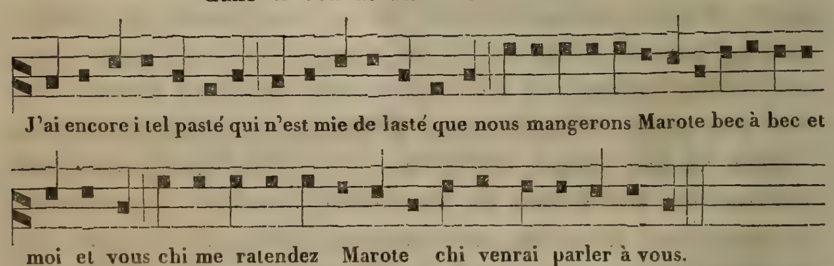
Il me reste à parler d'un autre ouvrage d'Adam de le Hale, qui aurait dû suffire pour l'immortaliser. Cependant son nom a été inconnu jusqu'à ce jour à tous les musiciens. Je veux parler du plus ancien opéra-comique qui existe, et dont il est l'auteur. Il est intitulé *le Jeu de Robin et de Marion.* Les manuscrits de la bibliothèque du roi, n° 2,736 (fonds de la Vallière), et 7,604 (ancien fonds), nous en offrent des copies, d'après lesquelles la

société des bibliophiles de Paris l'a fait imprimer en 1822, au nombre de vingt-cinq exemplaires, pour être distribués à ses membres. C'est une brochure in-8° de cent pages ; les caractères de musique ont été fondus par M. Firmin Didot.

Cette pièce, où il y a onze personnages, est, comme on vient de le dire, un opéra comique divisé par scènes, et dans lequel le dialogue est coupé par des chants. On y trouve des airs, des couplets et des duos dialogués. Marion aime Robin et exprime son amour dans un air : survient un chevalier qui veut la séduire; elle rejette ses propositions et déclare qu'elle n'aimera jamais que Robin. L'air qu'elle chante dans cette situation n'est pas dépourvu de grace. La musique de cette pièce n'est point une lourde psalmodie comme on en trouve tant d'exemples dans les chansons de Raoul de Coucy, de Gaces Brûlez et du Roi de Navarre ; c'est un chant rythmique, dont les phrases sont souvent régulières et correspondantes. On en peut juger par les exemples suivans :

AIR CHANTÉ PAR ROBIN

dans *le Jeu de Robin et de Marion*.



TRADUCTION EN NOTATION MODERNE.

Il paraît que cet ouvrage fut composé à Naples, vers 1285, pour le divertissement de la cour qui, alors, était toute française. M. Roquefort l'a attribué à Jean Bodel, d'Arras (*de l'Etat de la poésie française dans les* 12e *et* 13e *siècles*, p. 261); mais c'est évidemment une erreur, car le manuscrit n° 2,736 est intitulé : *Chi commenche li gieus de Robin et de Marion c'Adans fist* (ici commence le Jeu de Robin et de Marion qu'Adam a fait).

La supériorité du chant d'Adam de le Hale sur celui des trouvères ses compatriotes, l'étendue de ses connaissances dans la composition de la musique à plusieurs parties, enfin, le lieu où il paraît avoir écrit ses meilleurs ouvrages, tout cela peut faire présumer qu'il apprit des Italiens les principes d'un art qu'on ne soupçonnait pas même alors en France. Nous verrons, dans les siècles suivans, comment les musiciens Gallo-Belges s'acquittèrent envers ces mêmes Italiens, en portant chez ceux-ci des perfectionnemens dont ils n'avaient pas d'idée.

FÉTIS.

EXAMEN DE L'ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE

En Italie, en Allemagne, en Angleterre et en France.

PREMIER ARTICLE.

« *La musique est perdue!* » écrivait, en 1704, Benedetto Marcello, musicien de génie, dont les ouvrages démentaient l'opinion. Contemporain d'Alexandre Scarlatti, prédécesseur de Pergolèse, de Leo, de Jomelli, il assistait, sans le savoir, à la naissance de la musique dramatique, et se croyait appelé à prononcer son oraison funèbre.

« *La musique se perd!* » disait en soupirant Rameau, qui ne se doutait guère que, malgré ses efforts, elle n'existait point encore, en 1760, dans le pays où il parlait ainsi.

« *La musique se perdra!* » s'écrient de nos jours de vieux amateurs, plus sensibles aux souvenirs de leur jeunesse que satisfaits des innovations dont ils sont les témoins, et certains musiciens, qui ne peuvent se dissimuler que déjà leurs ouvrages subissent le sort qu'ils prédisent à l'art.

Avant d'examiner ce que ces déclamations ont de réel ou d'exagéré, remarquons qu'il y a quelque chose de consolant dans leur progression décroissante, et qu'en la continuant on arrivera sans doute à la conviction que *la musique ne se perdra pas*.

Cet art ne s'est formé que lentement. Purement mécanique d'abord, il a suivi dans ses progrès les perfectionnemens de méthode des chanteurs, des instrumentistes et des écoles. Après chaque révolution, on croyait avoir atteint le but, et qu'il n'y avait rien au-delà. Mais il y avait loin des drames de Scarlatti, composés d'airs et de récitatifs, qui n'avaient pour accompagnement que deux violons et la basse, aux compositions formidables de nos jours, hérissées de chœurs et de morceaux d'ensemble, que renforce encore le luxe de nos bruyans orchestres. Il y avait peu de rapports entre les douces et simples cantilènes de Pergolèse ou de Leo, et les tours de force qu'exécutent maintenant les chanteurs. Les unes se distinguaient par la suavité du chant, le naturel de l'expression et la pureté d'harmonie; les autres se font remarquer par des combinaisons d'effets dont on ne pouvait avoir d'idée vers le milieu du dix-huitième siècle. On allait du simple au composé : cette marche est naturelle. Jusqu'à ce qu'on fût arrivé aux limites de nos facultés sensitives et intellectuelles, chaque pas qu'on faisait dans l'art était une conquête, car on ajoutait quelque chose à ce qu'on possédait déjà. C'est ainsi que tous les degrés ont été franchis en Italie, depuis Carissimi jusqu'au maître de Pesaro; en Allemagne, depuis Keiser jusqu'à Mozart; en France, depuis Cambert jusqu'à Boieldieu.

La musique vit d'émotions. Celles-ci sont d'autant plus vives qu'elles sont plus variées. Elles s'usent promptement, parce que l'usage de cet art étant habituel, le besoin de nouveauté s'y fait sentir plus souvent que dans tout autre. De là, l'intérêt qu'on prend à ses révolutions et l'enthousiasme qu'elles excitent. De là aussi, les regrets de ceux qui considèrent les formes auxquelles ils sont accoutumés comme les seules admissibles, et les exclamations : *la musique se perd ! la musique est perdue !* qui signifient seulement que la musique a changé de style.

Ce n'est pas qu'il n'y ait des choses fort regrettables dans ce qu'on abandonne quelquefois par amour pour la nouveauté. Le vrai moyen d'enrichir l'art serait de conserver tous les styles, toutes les formes, tous les procédés, pour en faire usage à propos: mais la raison est pour peu de chose dans nos sensations; les hommes cherchent franchement le plaisir, et ce n'est pas leur faute s'ils n'en éprouvent point à ce qui ravissait leurs pères; il faut que la mode ait son règne. Le goût dominant fait souvent, il est vrai, appliquer le style qui est en vogue à des objets qui sont peu susceptibles de le recevoir. Ainsi l'excès des *fioritures,* dont on accable aujourd'hui les situations les plus dramatiques, nuit à la vérité, même de convention, qu'on veut au théâtre. Les mouvemens de valse, les *crescendo*, et tous les brillans hochets du jour, ajustés au jeu de l'orgue et à la musique sacrée, comme ils le sont maintenant en Italie, produisent des contresens monstrueux et changent l'église en guinguette. Mais la satiété nous délivrera de ces folies dont gémissent ceux que j'appellerais volontiers *les connaisseurs,* si les enthousiastes ne les nommaient *des pédans*. Tous les écarts auxquels la fantaisie peut entraîner ne sont que des anomalies, qui ne prouvent point la décadence générale qu'on a si souvent et si faussement annoncée à la musique. N'avons-nous pas eu l'école de David après celle de Boucher?

Il se peut toutefois qu'un pays soit moins favorisé que d'autres par les circonstances, et qu'un art y soit dans un état de souffrance momentané. Par exemple, un cri sinistre s'échappe depuis quelque temps de la bouche des voyageurs: «Il n'y a plus de musique en Italie! disent-ils.» Plus de musique en Italie! il n'y a donc plus d'Italiens? Un bruit si singulier, bien fait pour exciter l'étonnement et la curiosité des amis de ce bel art, a fixé mon attention, et m'a déterminé à prendre des informations et à recueillir tous les éclaircissemens que j'ai pu me procurer. J'en offre aujourd'hui le résultat à nos lecteurs, dans l'espoir que ces détails pourront les intéresser. J'y passerai en revue les compositeurs, les chanteurs, les instrumentistes et les écoles; mes recherches seront accompagnées de notice

abrégées sur les principaux artistes. Enfin, pour rendre mes investigations plus utiles, je les étendrai à l'Allemagne, à la France et à l'Angleterre.

L'une des époques les plus brillantes de la musique dramatique venait de finir en Italie. Trois hommes de génie contemporains, Guglielmi, Paisiello et Cimarosa, avaient inondé la scène d'ouvrages charmans, chefs-d'œuvre de chant, de grace, d'esprit et d'originalité. Le premier avait cessé de vivre, le second avait renoncé aux succès du théâtre, et le troisième venait de faire entendre le chant du cygne dans ses immortelles compositions de *Il Matrimonio Segreto*, de *Astuzzie feminili* et de *l'Artemisia*. Une émulation louable précipitait dans la carrière théâtrale une foule de prétendans à la succession de gloire de ces grands artistes; de ce nombre, les plus habiles étaient Mayr, Farinelli, Fioravanti, Niccolini, Paër et Nazzolini. Mais qu'il y a loin de l'habileté au génie! Satisfaits d'imiter avec plus ou moins de succès les modèles qu'ils avaient sous les yeux, ces musiciens ne songeaient point à inventer, soit dans le chant, soit dans l'effet. On n'invente, il est vrai, que sans y songer. De légères différences dans le style, produites par les circonstances où ces auteurs se trouvaient placés, distinguaient seulement leurs ouvrages: ainsi Mayr et Paër, qui avaient vécu en Allemagne, se rapprochaient de l'école de Mozart; Fioravanti avait pris pour modèle la manière de Guglielmi, et Farinelli s'était fait imitateur de Cimarosa. De tous ces noms, ceux qui ont eu le plus d'éclat sont ceux de Mayr et de Paër.

Jean-Simon Mayr ou Mayer, né à Mendorf, petit village de la Haute-Bavière, le 14 juin 1763, offre l'exemple fort rare d'un artiste qui s'est fait une réputation honorable, quoique son instruction dans les principes de son art ait été tardive, et quoiqu'il n'ait donné son premier ouvrage que dans un âge assez avancé. Il était dans sa vingt-sixième année quand il passa en Italie, où il se livra à l'étude de la composition sous la direction de *Carlo Lenzi*, maître de chapelle à Bergame, et ensuite sous celle de *Ferdinando Bertini* à Venise. Il était âgé de trente-un ans, lorsqu'il

fit représenter à Venise, en 1794, son premier opéra intitulé *Saffò, ossia i riti d'Apollo Leucadio*. Cet ouvrage fut suivi de soixante-trois autres opéras, de sept oratorios et de plus de vingt messes, vêpres, *Miserere*, *Benedictus* et *Stabat*, dans l'espace de vingt ans. Presque toutes ces productions ont été écrites pour Venise ou Milan; une seule a été représentée à Rome, mais Mayr n'a jamais eu d'engagement pour Naples. Sa musique a joui de beaucoup d'estime en Italie : on trouve maintenant qu'elle manque d'effet. Le fait est que son chant est souvent dépourvu d'inspirations; mais son instrumentation est plus brillante que celle de ses prédécesseurs en Italie. M. Mayr vit maintenant dans la retraite à Bergame : il a cessé de travailler pour le théâtre, mais il écrit encore pour l'église et réussit assez bien en ce genre.

Valentin Fioravanti, né à Rome en 1771, a débuté dans la carrière dramatique en 1791, par l'opéra bouffe intitulé *Con i matti il savio la perde*, qu'il fit représenter à Florence. Vingt-deux autres ouvrages sortis de sa plume eurent un succès tranquille sur les principaux théâtres d'Italie. Les meilleurs sont *le Cantatrice villane*, *la Capriciosa pentita*, *la Sposa di due Mariti* et *i Virtuosi ambulanti*. Ce dernier a été écrit à Paris en 1808. La musique de Fioravanti a de l'effet dans le genre bouffe, mais les idées en sont communes. C'est à une disposition bien entendue des phrases dans les morceaux d'ensemble que ce compositeur doit ses succès. La révolution qui s'est opérée dans la musique théâtrale depuis environ quinze ans a réduit Fioravanti au silence : après plusieurs chutes éclatantes, il a renoncé à la scène. Il est maintenant maître de la chapelle Sixtine.

Joseph Farinelli, né à Este dans le Padouan, vers 1770, a fait ses études musicales au conservatoire *della Pietà de' Turchini*, à Naples. Sorti fort jeune de cette école, il s'adonna à la composition dramatique, et bien qu'il se bornât à imiter le style de Cimarosa, il obtint des succès dans presque toutes les villes d'Italie. Dans l'espace de vingt-deux ans il a écrit quarante-neuf opéras, parmi lesquels on cite *la Locandiera*, *la Pamela maritata*, *Teresa e Claudio*, *il Duello per complimento* et *il Matrimonio*

per concorso comme les meilleurs. Si Farinelli se bornait presque toujours à être imitateur, il faut avouer que son imitation était quelquefois fort heureuse. Tout le monde connaît le joli duo *No non credo a quel che dite*, qu'on a intercalé dans *il Matrimonio segreto*, et qui a passé pour être de Cimarosa. Depuis 1812, M. Farinelli a renoncé à écrire pour le théâtre. Il a succédé à Boniface Asioli dans les fonctions de directeur du conservatoire de Milan; mais il n'a point remplacé cet habile professeur.

Né dans un village de l'état vénitien, en 1768, Sébastien Nazolini apprit la musique au conservatoire *dei Mendicanti*, à Venise. A l'âge de vingt-deux ans, il passa en Angleterre pour y composer sa *Mérope*, opéra seria. De retour en Italie, en 1791, il y écrivit quatorze ouvrages dramatiques, parmi lesquels on remarque *la Morte di Cleopatra* et *le Feste d'Iside* qui semblaient donner quelques espérances, mais Nazolini mourut à Venise en 1799, à l'âge de trente-un ans. Gracieux, mais sans force, ce compositeur n'a réussi que dans les airs.

Plus nerveux, mais inégal, Joseph Niccolini, dont la musique est au style sérieux ce que celle de Fioravanti est au bouffe, est né à Plaisance en 1774. Après avoir appris les premiers principes de la musique sous la direction de son père, Omobono Niccolini, maître de chapelle à Plaisance, il entra au conservatoire de *S.-Onofrio*, et reçut des leçons de G. Insanguine et de Cimarosa. Ses études étant terminées, il écrivit son premier opéra intitulé *la Famiglia stravagante*, qui fut représenté à Parme, en 1793. Soixante-sept ouvrages dramatiques ont succédé à ce premier essai. Outre cela, Niccolini a écrit plusieurs oratorios, vingt-quatre messes, quatre-vingt psaumes, trois *Miserere*, deux *De profundis*, des litanies, des sonates de piano, des quatuors de violon et des cantates. Trop âgé pour changer de manière à l'époque de la dernière révolution musicale, manquant de l'originalité nécessaire pour conserver quelque avantage dans la lutte de l'ancien style contre le nouveau, Niccolini s'est néanmoins obstiné à écrire presque jusqu'à ce jour, et a livré son nom à de nombreuses humiliations.

Quelques noms plus obscurs se rencontrent parmi les musiciens qui écrivirent depuis 1790 jusqu'en 1812. Tels sont ceux de Federici, de Mosca et de Gnecco. Vincent Federici, né à Pesaro en 1766, n'avait ébauché qu'à peine l'étude de la musique lorsqu'il se rendit à Londres, à l'âge de seize ans. Il y devint pianiste du théâtre Italien, et s'y livra à l'étude des partitions de Durante et de quelques autres maîtres habiles. Après avoir écrit pour le théâtre de Londres l'*Olimpiade*, *Demofoonte*, *la Zenobia* et quelques autres ouvrages, il retourna en Italie en 1803, et composa pour tous les théâtres jusqu'en 1811. Son style ressemble à celui de Farinelli, mais dans un degré plus faible. François Mosca, Milanais, n'eut ni génie ni savoir en musique. Cependant il s'obstina à écrire une vingtaine d'ouvrages qui ne survécurent point à la saison qui les avait vu naître. Le seul mérite qu'on lui connaisse est d'avoir fait le premier usage d'un mouvement progressif d'orchestre sur une marche de basse uniforme, mouvement connu sous le nom de *crescendo*, que M. Rossini lui prit ensuite, et qui est devenu célèbre sous son nom. On dit que le plagiat excita la colère de ce pauvre Mosca, qui fit de vives réclamations ; mais son adversaire ne fit qu'en rire, et le public n'y prit pas garde.

A l'égard de Franc. Gnecco, né à Gênes en 1769, et mort à Milan en 1810, il n'a écrit que douze ouvrages, dont un seul (*La prova d'un opera seria*) a été représenté à Paris, en 1807. Le chant de ce musicien est trivial, et quoiqu'il eût appris le contrepoint sous la direction de Mariani, savant maître de chapelle de la cathédrale de Savonne, son style est lâche et incorrect.

La conclusion naturelle des faits qui viennent d'être exposés, c'est que les écoles d'Italie ont produit jusqu'à la fin du dernier siècle des compositeurs estimables, mais dont les ouvrages, bien qu'ils ne fussent pas dépourvus d'agrément, ne se distinguaient par aucune grande qualité. Une sorte de langueur s'était répandue sur la musique italienne : on l'aimait toujours, mais de l'amour qu'on accorde aux choses dont on a l'habitude. Ce qui est digne

de remarque, c'est qu'on ne semblait pas supposer qu'il y eût autre chose à faire. On croyait que cet art avait atteint la perfection, et qu'il ne lui restait plus de route que pour déchoir. Il fallait un homme de génie pour prouver le contraire : cet homme était né. Je dirai dans un autre article ce qu'il a fait et quelles ont été les conséquences de ses innovations. FÉTIS.

INVENTIONS.

Chromamètre,

NOUVEL INSTRUMENT PROPRE A FACILITER L'ACCORD DU PIANO.

Quel est l'amateur, l'artiste même, parmi ceux qui se sont adonnés à l'étude du piano, qui n'ait ressenti vingt fois tout ce qu'il y a de pénible dans l'obligation d'attendre, souvent en vain, un accordeur, sans le secours duquel on ne peut se servir de son instrument. Si ces occasions d'ennui sont fréquentes, même au sein des grandes villes, ce n'est rien en comparaison de la province et surtout de la campagne. Là, éloigné quelquefois de douze ou quinze lieues des secours nécessaires, on est contraint à mettre son oreille à de rudes épreuves, ou à fermer le piano pour longtemps. Cet inconvénient est si grave, que souvent les pères de famille, qui résident dans des provinces éloignées de la capitale, l'opposent comme un obstacle insurmontable au désir que manifestent leurs enfans de se livrer à l'étude de la musique.

Il est peu de pianistes qui n'aient tenté de s'affranchir de pareilles entraves en essayant d'accorder eux-mêmes leur instrument. Mais que d'obstacles se réunissent pour empêcher la réussite de l'opération! Le plus grand de tous consiste dans la difficulté de faire ce qu'on nomme *la partition*, c'est-à-dire d'accorder parfaitement les douze demi-tons d'une octave, pour servir ensuite de base à l'accord de tout le reste du clavier. Par une singulière conséquence de la nature de notre gamme ou échelle musicale, si l'on accorde parfaitement juste treize notes à la quinte

l'une de l'autre, en partant d'*ut*, par exemple, le treizième son, *si dièze*, formant la douzième quinte, ne sera point à l'unisson ni à l'octave juste du premier *ut*, comme il devrait l'être, mais se trouvera un peu plus haut; d'où il suit qu'un piano qui serait accordé par quintes justes serait faux à la fin de l'opération. De là la nécessité de diminuer un peu l'élévation de chaque quinte, opération à laquelle on donne le nom de *tempérament*[1]. Mais comment s'assurer qu'on fait exactement la diminution nécessaire? L'habitude guide à cet égard les accordeurs de profession; mais les artistes et les amateurs qui n'ont point cet avantage sont obligés de tâtonner, et par leurs mouvemens alternatifs pour monter ou baisser les cordes, finissent par les fatiguer et les font casser.

MM. Roller et Blanchet, dans le dessein d'aplanir ces difficultés, ont imaginé un instrument qu'ils nomment *chromamètre*, à l'aide duquel on peut accorder un piano sans qu'il soit nécessaire de faire une *partition*, ou de songer au tempérament. Cet instrument est un monocorde vertical qui résonne au moyen d'un marteau placé intérieurement, et qu'on fait mouvoir par une touche semblable à celle du piano. Sa longueur totale est de trente pouces; sa plus grande largeur est de quatre pouces dix lignes, et son épaisseur de vingt-trois lignes. Son manche est garni d'une lame de cuivre divisée en douze degrés ou crans, qui portent, comme le sommier des chevilles du piano, les initiales C, C *dièze*, D, D *dièze*, E, F, F *dièze*, G, G *dièze*, A, A *dièze*, et B. La corde est attachée à une cheville par l'extrémité supérieure; par l'autre, elle tient à un crochet monté sur un pas de vis qu'une

(1) La nécessité de tempérer l'élévation des quintes a été vérifiée par des expériences bien faites, et soumises au calcul par les géomètres qui en ont donné la théorie; néanmoins un musicien de nos jours (M. de Momigny) a nié cette nécessité dans sa *Seule vraie Théorie de la Musique*. Il affirme qu'on doit accorder par quintes justes, et que les *monocordistes* ne savent ce qu'ils disent. Je ne lui opposerai pas les travaux d'une foule de théoriciens qui démontrent le phénomène; je dois croire qu'il les connaît puisqu'il les rejette: j'aime mieux le prier d'accorder un piano par sa méthode, s'il le peut, et de le faire entendre: je lui promets de faire bonne contenance et de ne pas m'enfuir.

molette facile à tourner fait monter ou descendre; et à l'aide de laquelle on baisse ou on élève le diapason d'aussi peu que l'on veut, sans effort ou sans secousse. Un chevalet à ressort qui se fixe à volonté sur chacun des degrés modifie l'intonation, et selon qu'il est placé sur C, sur C *dièze*, ou sur D, donne *ut*, *ut dièze* ou *ré*, et ainsi de suite, en sorte qu'il suffit d'accorder les mêmes notes à l'unisson sur le piano en continuant jusqu'à B ou *si;* il ne reste plus après cela qu'à accorder à l'octave chacune de ces notes jusqu'aux deux extrémités du clavier.

Le dos du chromamètre est disposé de manière qu'il s'adapte à tous les pianos à la hauteur du clavier, afin qu'on puisse toucher à la fois la note de cet instrument et celle du piano qu'on veut accorder à l'unisson.

L'idée d'un pareil régulateur n'est pas nouvelle. Fr. Loulié, musicien français, avait déjà proposé quelque chose de semblable en 1698, dans un livre qui avait pour titre : *Nouveau système de musique, avec la description du sonomètre, instrument à cordes d'une nouvelle invention pour apprendre à accorder le clavecin.* Mais ce sonomètre, étant monté de plusieurs cordes, devait être accordé préalablement, et par là devenait illusoire dans ses résultats. On a imaginé en Angleterre, il y a plusieurs années, une suite de douze diapasons procédant par demi-tons, qui servait aussi à accorder rigoureusement les pianos. Cette invention n'a point eu de succès parce que les vibrations d'un diapason s'affaiblissent promptement et ne laissent qu'un souvenir vague à l'oreille, au lieu que le chromamètre permet de répéter à volonté la note dont on veut prendre l'unisson. D'ailleurs, les intonations des diapasons étant fixes, on était forcé d'accorder tous les pianos au même ton, quelle que fût la différence de leur construction, ou l'usage auquel on les destinait. La facilité qu'on a de varier par la molette la tension de la corde du chromamètre et d'obtenir ainsi un diapason voulu, donne à cet instrument un autre avantage important sur les collections de diapasons.

C'est donc un service réel que MM. Roller et Blanchet ont rendu aux amateurs de musique en publiant leur invention. Ils ont construit un certain nombre de chroma-

mètres, qu'on trouve dans leur magasin de pianos, boulevard Poissonnière, n° 10, à Paris. Le prix de l'instrument avec l'étui est fixé à 80 francs.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION DE L'ARTISAN,

OPÉRA-COMIQUE EN UN ACTE.

Tout le monde avoue qu'en France la musique est mieux connue par le public de nos jours que par celui d'autrefois; ses notions sont plus répandues, ses principes mieux connus, enfin chacun en parle sinon avec discernement, au moins comme d'une chose qui ne lui est pas étrangère. Les mots d'*orchestre*, de *morceau d'ensemble*, de *facture*, s'échappent de toutes les bouches : ceux qui n'en connaissent pas la valeur cachent même avec soin leur ignorance. D'où vient donc que toutes ces améliorations qu'on remarque dans le goût des Français ne semblent s'appliquer qu'à la musique étrangère? Les brillantes saillies du maître de Pesaro, ses longs développemens, son élégant orchestre, ont excité partout une admiration que n'a pu diminuer une exécution souvent au-dessous du médiocre. Les chefs-d'œuvre de Mozart, du sévère Mozart, ont même porté jusque dans les provinces les plus éloignées de la capitale le goût des hautes conceptions musicales. Mais s'agit-il d'un opéra français, c'est tout autre chose : nous semblons aussitôt revenir à nos anciennes habitudes. Ce n'est plus de la musique que nous demandons, ce sont des chansons. « Cet opéra est charmant.—Qu'y trouve-t-on « de remarquable?—Des couplets forts jolis et une romance « délicieuse. » Voilà ce qu'on entend tous les jours. Un public factice applaudit avec transport ces fadaises aux premières représentations. Les pianos en sont bientôt couverts, et les marchands de musique, qui n'estiment que ce qui se vend, ne se chargent d'une partition qu'en raison des vaudevilles ou des chansonnettes qu'elle contient. Qu'arrive-t-il? Nos jeunes compositeurs, destinés par leur éducation, par l'heureuse époque où ils sont placés, et peut-être par leur génie, à donner à la musique française

l'impulsion dont elle a besoin pour se mettre au niveau de celle de l'Italie ou de l'Allemagne, au lieu d'accomplir cette noble mission, se laissent dominer par le désir de flatter le faux goût du parterre, et par le plaisir de recueillir de stériles applaudissemens. C'est un cercle vicieux dans lequel le public et les musiciens semblent vouloir se retenir mutuellement.

Ces réflexions m'ont été suggérées par le petit opéra-comique de l'*Artisan,* qu'on a représenté pour la première fois, mardi 30 janvier. La pièce n'est pas bonne, mais elle offrait quelques occasions de musique. Le musicien, M. Halevy, ne les a que faiblement esquissées. Il règne dans presque tous ses morceaux un air décousu, une incertitude de plan qui fatiguent l'auditeur. Ses modulations sont mal attachées ou sont nulles. Mais ce qui est surtout remarquable dans un élève d'un des plus grands musiciens de notre époque, c'est le défaut de proportion qui dépare tout ce qui n'est pas romance ou couplets.

Le sujet de cette pièce est commun et invraisemblable tout à la fois. Un marin, nommé Murville, ayant perdu sa femme, a confié son fils Justin, âgé de six mois, aux soins d'une nourrice provençale, nommée Françoise, puis s'est embarqué et a péri peu de temps après. Cependant Justin de Murville est devenu un homme; on en a fait un charpentier, et il est le plus habile ouvrier du port d'Antibes. Il aime fort Louise, sa sœur de lait, qui le paie d'un tendre retour. Tout à coup arrive un cousin de Justin, Gustave de Murville, lieutenant de vaisseau. A la mort du père de Justin, il se croyait appelé à recueillir la succession de son oncle, succession de trois cent mille francs, dont il avait grand besoin pour payer ses dettes; mais l'existence de son cousin lui a été révélée à Toulon, et il vient le presser dans ses bras et le mettre en possession de sa fortune. C'est ici que commence le romanesque. Justin aime son métier et sa Louise; il ne saurait que faire de son argent et il prie Gustave de l'en débarrasser. De son côté Louise a entendu la conversation de Justin et de son cousin : elle ne veut pas que l'amour qu'il a pour elle lui coûte une situation honorable, et pour lui ravir tout espoir, elle se décide à épouse

patron Jean, maître charpentier du port. Désespoir de Justin qui veut quitter Antibes, et qui s'éloigne en priant Gustave de donner cinquante mille écus à Louise. Mais comme il ne faut pas qu'il parte, on le ramène, tout s'explique, et Justin retrouve Louise avec ses 150,000 fr.

L'ouverture dont le début est pompeux a pour allegro une espèce de bolero dont le motif est chanté dans l'opéra par Mme Casimir. L'instrumentation en est faible et dénote peu d'expérience. Les violons, si puissans quand ils sont bien employés, n'y produisent aucun effet. On n'y entend guère que des cors, des trompettes, un trombone, et surtout une petite flûte qui doit être fatiguée quand elle a fini, car elle se repose peu. Le premier morceau est un chœur d'ouvriers charpentiers, où l'on remarque un passage de basses d'un bon effet; mais, quoique je sois peu partisan des imitations matérielles, je ferai remarquer que le rythme de ce morceau n'est pas bien choisi, car l'embarras des choristes pour régler le mouvement de leur travail sur la mesure était évident. Les couplets que chante ensuite Mme Casimir sont jolis, et ont été applaudis. Mais quoi! ne pourrons-nous donc jamais louer que des couplets? Le début du trio chanté par Lemonnier, Mmes Desbrosses et Casimir, semblait promettre quelque chose : bientôt le vague des idées, le défaut de formes et un orchestre mal disposé, ont étouffé ce premier germe. Après ce morceau, vient une romance qui est chantée par Chollet, et qui n'est qu'une copie de celle que chante le même acteur dans *Marie;* mais la copie est loin de l'original. Le refrain des paroles m'a paru fort divertissant.

Je ne sais de quel nom appeler un morceau dans lequel Chollet semble chanter d'abord un air, qui devient ensuite un duo par quelques notes que chante Lemonnier, et enfin un trio par l'arrivée de Mme Casimir. Ce morceau, qui est assez long, commence en *ré*, se continue en *ré* et finit en *ré*. On dirait d'un écolier qui ne sait pas comment on module. Je ferai observer à M. Halevy qu'il faut que le musicien guide le poète dans la disposition des paroles, pour que la coupe des morceaux soit favorable à la musique; dans celui-ci, la disposition est très défectueuse,

et c'est sans doute à cette cause qu'il faut attribuer la faiblesse de la composition.

Si l'espèce de trio dont je viens de parler ne module pas, en revanche le quatuor qu'on trouve deux scènes plus loin nous mène en poste d'un ton dans un autre et nous ramène avec la même célérité. Quelle qu'ait été mon attention, j'avoue que je n'ai pas toujours aperçu le chemin qu'on me faisait prendre.

En résumé, la musique de l'*Artisan* est très faible. Les chants sont communs ou nuls, l'instrumentation lourde et sans effet, et partout l'on remarque une timidité désespérante dans un jeune homme. Jeunes artistes, osez donc innover! on n'est quelque chose que par l'audace. Le siècle d'ailleurs vous est favorable. On assure que M. Halevy a du talent, et que le *Pygmalion* qu'il va donner à l'Opéra renferme de belles choses : attendons ce second ouvrage pour le juger définitivement, et espérons qu'il y sera plus heureux.

J'ai peu de chose à dire des chanteurs, parce qu'ils ont eu peu de chose à faire. Mme Casimir a chanté agréablement ses couplets : c'est à peu près tout ce qu'elle a de remarquable dans l'ouvrage. Quant à Chollet, voici ce que j'ai à lui dire : « Vous avez une belle voix de *ténor,* vous êtes bon musicien et vous savez vocaliser ; enfin vous pouvez être un chanteur fort habile, si vous quittez l'école de Martin, qui n'était bonne que pour lui. Laissez là ces traits saccadés qui sont d'un mauvais style; renoncez à ces éternels points d'orgue qui font qu'il n'y a plus ni phrases ni rythme quand ils sont multipliés; enfin n'abusez pas de la voix de tête et ne négligez pas vos beaux sons naturels pour une voix factice. Si vous avez ce courage, je vous garantis des succès véritables, car vous avez tout ce qu'il faut pour les obtenir. Je sais qu'on vous applaudit aujourd'hui, qu'on vous fait répéter vos romances; mais ayez le courage de résister à l'engouement et au mauvais goût du public, et contraignez-le à s'y connaître : vous y gagnerez tous deux. »

X.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N. 4.

REVUE MUSICALE

PUBLIÉE PAR M. FÉTIS,

PROFESSEUR DE COMPOSITION A L'ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE,

ET BIBLIOTHÉCAIRE DE CET ÉTABLISSEMENT.

N° I. — FÉVRIER 1827.

SUR L'AUTHENTICITÉ
DU *REQUIEM* DE MOZART.

Une discussion fort vive s'est élevée en Allemagne depuis environ dix-huit mois sur l'authenticité de la messe de *Requiem* attribuée à Mozart, qui, comme on sait, a été publiée comme une œuvre posthume. Avant d'entrer dans des détails sur la polémique qui se poursuit avec chaleur à ce sujet, je pense qu'il est nécessaire d'instruire le lecteur de plusieurs circonstances qui en sont comme la clé.

Le bel ouvrage qu'on connaît sous le nom de messe de *Requiem* de Mozart fut imprimé pour la première fois à Leipsick, en 1800, par les soins de MM. Breitkopf et Hærtel. Mais à peine eut-il paru que des doutes s'élevèrent sur la part qu'avait eue Mozart à cet ouvrage, doutes qui étaient motivés par quelques négligences qu'on y remarquait. Le bruit public proclamait M. Süssmayer, élève de Mozart et maître de chapelle à Vienne, comme l'auteur de la plupart des morceaux de cette partition. MM. Breitkopf et Hærtel, étonnés de pareilles assertions et voulant s'éclairer à cet égard, s'adressèrent à M. Süssmayer lui-même, et le prièrent de leur déclarer la vérité. Voici sa réponse telle qu'elle fut insérée dans le n° Ier de la quatrième année de la *Gazette Musicale* de Leipsick (octobre 1801).

Vienne, 8 septembre 1800.

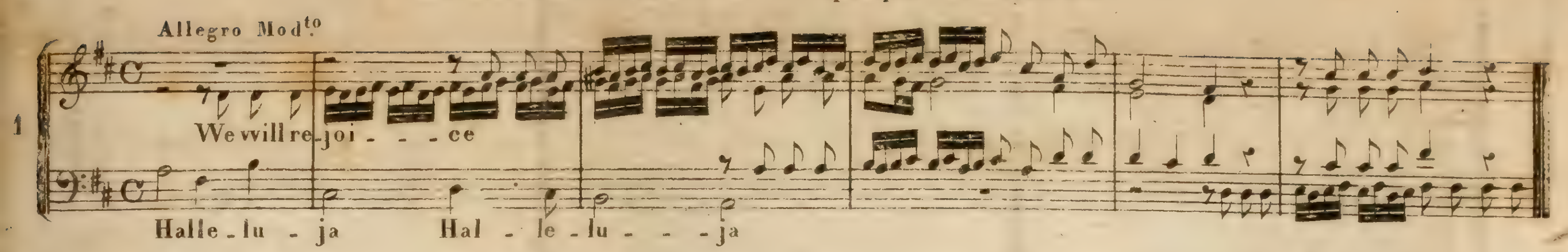
« La musique de Mozart est si originale et si supérieure « à celle de la plupart des compositeurs vivans, que qui- « conque voudrait imiter son style ferait reconnaître la « fraude par le mélange de ses propres idées, et ressem- « blerait au corbeau qui se pare des plumes du paon. Ce- « pendant j'ai osé terminer le *Requiem* de ce grand homme; « voici ce qui m'y a déterminé.

« La mort avait surpris Mozart au milieu de son dernier « travail (*le Requiem*); sa veuve, qui prévoyait que ses ou- « vrages seraient recherchés, engagea plusieurs composi- « teurs à y mettre la dernière main. Les uns s'excusèrent « sous prétexte d'affaire; d'autres convenaient franche- « ment qu'ils n'oseraient commettre leur réputation avec « le génie de Mozart. On s'adressa enfin à moi, parce qu'on « savait que j'avais exécuté et chanté avec Mozart plusieurs « morceaux de cette composition; qu'il s'en était souvent « entretenu avec moi, et m'avait communiqué ses idées « sur la partie de l'accompagnement qui était encore à « faire. J'ai fait de mon mieux, et je désire que les con- « naisseurs retrouvent dans mon travail les traces du génie « immortel de Mozart.

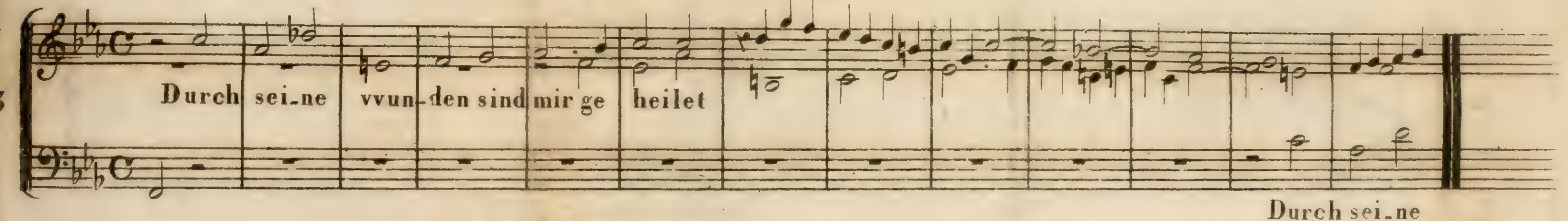
« Les morceaux qu'il avait à peu près terminés sont le « *Requiem æternam*, le *Kyrie*, le *Dies iræ* et le *Domine* « *Jesu Christe*. Les quatre parties chantantes et la basse « chiffrée de ces morceaux sont entièrement de sa main, « mais l'instrumentation n'était que motivée en divers en- « droits. Le dernier verset du *Dies iræ* qu'il a composé « est le *quâ resurget ex favillâ*. A commencer de *Judi-* « *candus homo reus*[1], le reste du *Dies iræ*, le *Sanctus*, « le *Benedictus* et l'*Agnus Dei* m'appartiennent seuls; et « pour donner plus d'unité à l'ouvrage, je me suis permis « de répéter la fugue du *Kyrie* au *Cum Sanctis*, etc. »

La manière dont M. Süssmayer a rempli la tâche qu'il avait acceptée fait le plus grand honneur à son talent et sa sagacité. Le style de Mozart est conservé partout avec

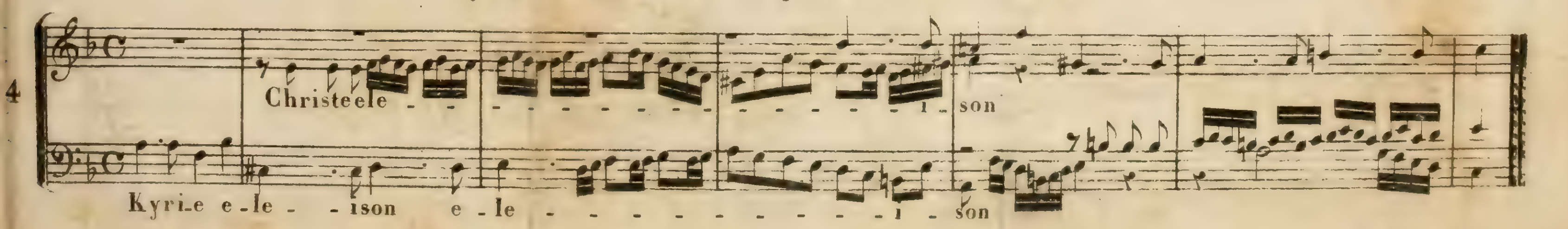
[1] C'est le premier des quatre derniers vers de cette prose.

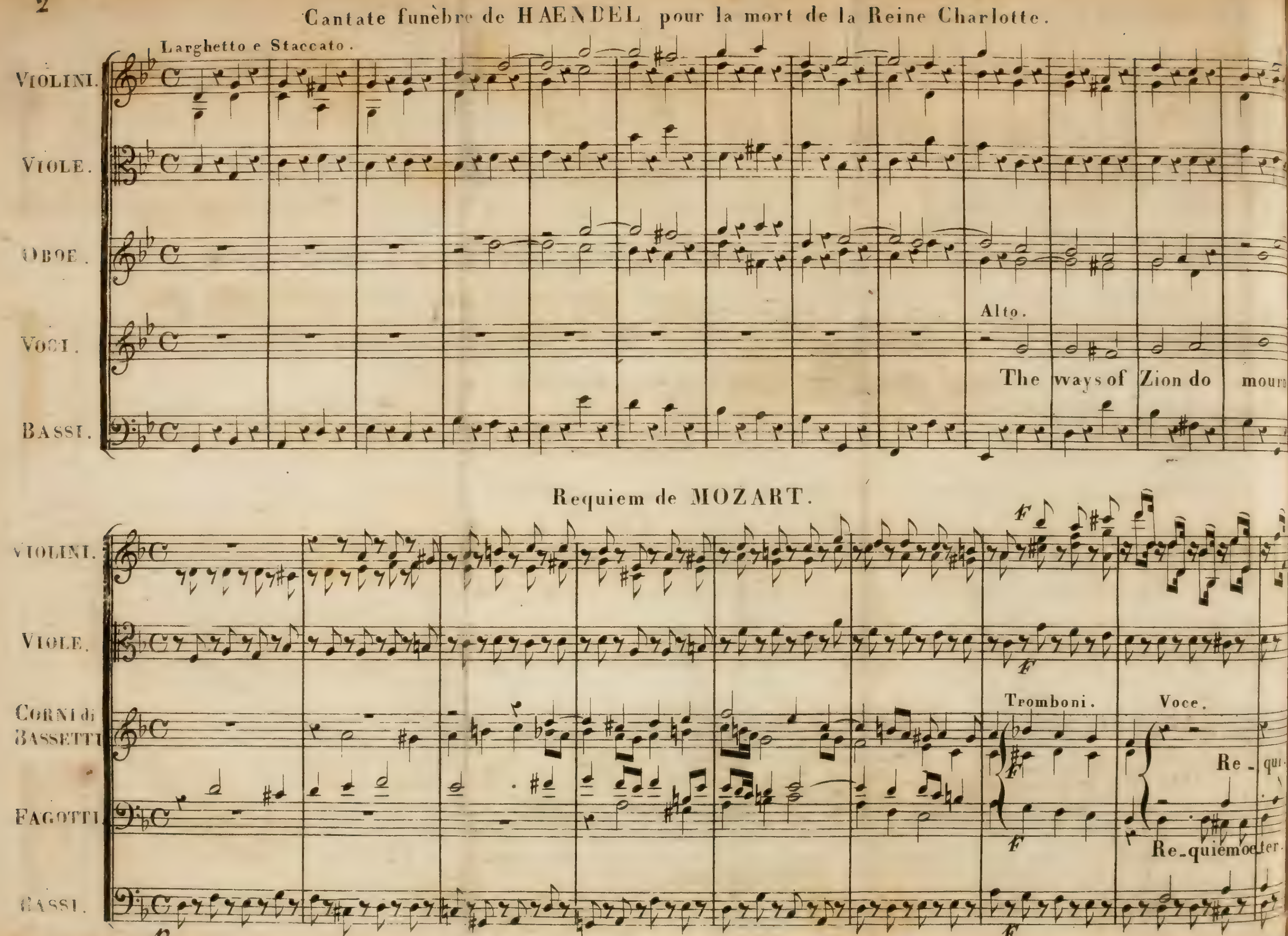


Fugue du Messie de HAENDEL.



Kyrie de la Messe de Requiem de MOZART.




Cantate funèbre de HAENDEL pour la mort de la Reine Charlotte.
Larghetto e Staccato.
VIOLINI.
VIOLE.
OBOE.
VOCI.
Alto.
The ways of Zion do mourn
BASSI.
Requiem de MOZART.
VIOLINI.
VIOLE.
CORNI di BASSETTI
FAGOTTI
Tromboni.
Voce.
Re_qui
Re_quiem æter.
BASSI.

un rare bonheur : les accompagnemens sont bien suivis dans les indications de ce grand musicien, enfin la modulation semble être inspirée par son génie, dans les morceaux qu'il n'avait pas même ébauchés. Il est vraisemblable qu'on reconnut alors en Allemagne tout le mérite du travail de M. Süssmayer, car on affecta de croire qu'il avait fait moins qu'il ne disait : sa lettre fut peu citée et bientôt on n'en parla plus.

Les choses étaient en cet état depuis près de vingt-cinq ans, lorsque M. Godefroy Weber, savant maître de chapelle à Darmstadt, auteur d'une théorie de la composition, qui a eu deux éditions en peu d'années, et de beaucoup de compositions instrumentales et sacrées, ramena l'attention des amateurs de musique sur ces questions : *Quelle est la part qu'a eue Mozart dans la composition du Requiem, et quel est le degré de mérite de cet ouvrage ?*

Après avoir rapporté en entier la lettre de Süssmayer, M. Weber élève des doutes même sur ce que cette lettre attribue à Mozart dans la composition du *Requiem*. Par l'examen qu'il a fait de cet ouvrage, il lui semble que ce qu'on y donne pour être de ce grand homme a été pris dans quelques papiers épars, fruits des études de sa jeunesse, et qu'il ne destinait point à voir le jour. L'écrit périodique intitulé *Cœcilia*, qui paraît à Mayence depuis 1824, contient plusieurs articles fort étendus dans lesquels M. Weber développe sa pensée par l'examen de beaucoup de passages de la partition du *Requiem*. Par exemple, il critique sévèrement la fugue du *Kyrie* sous plusieurs rapports. D'abord, il démontre que le sujet de cette fugue est tiré de l'*Alleluia* de l'oratorio de *Joseph*, par Hændel (voyez les exemples 1 et 2), et d'une autre fugue du *Messie* du même auteur (voyez l'exemple 3). Mais ce qui est remarquable, c'est que le contre-sujet même de la fugue du *Requiem* est semblable à celui de la première fugue de Hændel. La manière de serrer ce contre-sujet est aussi exactement la même. La seule différence qu'il y ait entre ces deux fugues, c'est que l'une est en *ré majeur* et l'autre en *ré mineur* (voyez exemple 4). M. Weber fait d'ailleurs au

sujet de cette fugue une observation qui n'a point échappé aux musiciens habiles, et qui a donné lieu à beaucoup de critiques, c'est que le style du sujet et du contre-sujet convient plutôt à un exercice d'instrument qu'aux voix; qu'il n'est point en rapport avec l'objet sévère d'une messe de *Requiem;* enfin que cette fugue offre de telles difficultés, qu'il est presque impossible que l'exécution en soit satisfaisante. Ces reproches sont applicables à la fugue de Hændel.

M. Weber établit un autre parallèle assez curieux entre le début du *Requiem* et celui d'une cantate funèbre pour la mort de la reine Charlotte d'Angleterre, composée en 1737, par Hændel (voy. les exemples 5 et 6). La ressemblance est frappante, mais ici Mozart imite en homme supérieur. Ses entrées fuguées des voix, qui n'appartiennent pas à Hændel, se font sur les modulations les plus heureuses, outre que le système d'accompagnement et les dispositions d'orchestre sont entièrement de lui, et portent l'empreinte de son génie.

Les articles que M. Weber a insérés dans la *Cæcilia* sur ce sujet contiennent beaucoup d'autres critiques moins importantes, mais qui me semblent aussi moins fondées. Quoi qu'il en soit, cette discussion, qu'il était peut-être inutile d'élever, a soulevé presque toute l'Allemagne musicale contre un homme recommandable par ses talens et par son caractère. Les articles de journaux, les pamphlets, les lettres particulières, rien ne lui fut épargné. Lui-même a fait imprimer dans la *Cæcilia* trente-une de ces dernières qu'il a reçues de Berlin, de Vienne, de Dresde, de Leipsick, de Prague et de Weimar. En France, où l'on ne s'intéresse à la musique que par les plaisirs qu'elle procure immédiatement, de pareilles questions restent inaperçues : les musiciens mêmes s'en occupent peu. Il n'en est pas de même dans la patrie de M. Weber. Les hommes les plus distingués y prennent part à tout ce qui a quelque rapport à l'art qu'ils cultivent, aussi trouve-t-on les noms de MM. Hummel, Seyfred, Neukomm, Ebers, Hœser et de l'abbé Stadler, parmi ceux qui sont intervenus dans

cette querelle. Le même abbé Stadler, compositeur de beaucoup de mérite, a publié sur ce sujet une dissertation intitulée : *Vertheidigung der Echtheit des Mozartischen Requiem. Allen Verehrern Mozarts gewidmet* (Défense de l'authenticité du *Requiem* de Mozart, dédiée à tous les admirateurs de ce grand homme). Vienne, 1826, chez Tendler.

M. Weber n'accordait pas même à Mozart la part que lui laissait M Süssmayer dans sa lettre : l'abbé Stadler au contraire l'augmente dans sa dissertation. Le premier présumait qu'on avait tiré de feuilles éparses quelques idées dont on avait fait le *Requiem*; le second parle d'un manuscrit entier de la main de Mozart, qu'il a sous les yeux. Une partie de ce manuscrit lui appartient; l'autre est la propriété de M. Joseph Eybler, maître de chapelle de la cour de Vienne. Il est divisé comme il suit : le *Requiem* et le *Kyrie* contiennent cinq feuilles qui sont cotées depuis la page 1 jusqu'à 10. Le *Dies iræ* est renfermé dans onze feuilles, qui sont numérotées depuis la page 11 jusqu'à 32; le *Lacrymosa*, dont il n'y a que les huit premières mesures, est écrit sur la page 33; enfin, le *Domine Jesu Christe* et *Hostias* sont renfermés depuis la page 34 jusqu'à la 45e. Tout le reste est incontestablement de M. Süssmayer. Quant à l'instrumentation que celui-ci dit dans sa lettre n'avoir été qu'indiquée par Mozart, M. l'abbé Stadler affirme au contraire qu'elle est presque en entier de sa main dans le *Requiem*, le *Kyrie*, et une partie du *Dies iræ*. M. André, éditeur de musique à Offenbach, annonce une édition exacte de cette œuvre singulière, avec l'indication de ce qui appartient à Mozart et à Süssmayer par les lettres M. et S. Cette partition sera curieuse.

En résumé, M. Weber me paraît avoir prononcé trop légèrement que le *Requiem* ne pouvait être de Mozart. N'y eût-il que l'admirable *Recordare*, quel autre que ce maître eût pu réunir tant de beautés de différens genres dans un seul morceau. Expression religieuse, modulations neuves et piquantes, chants heureux, style pur et correct, orchestre élégant, tout se trouve dans cette admirable pro-

duction, digne du génie de son immortel auteur. Quant aux critiques de M. Weber sur le *Requiem* et sur le *Kyrie*, elles sont fondées, quoiqu'elles aient révolté les préventions de quelques admirateurs d'un grand artiste. Il y a quelque chose de plus précieux que la gloire d'un homme, quelque grand qu'il soit, c'est la vérité. Mozart a eu tort d'emprunter à un homme tel que Hændel, dont les idées n'ont pas besoin, pour se produire, d'embellissemens étrangers; il a un autre tort plus grave, c'est d'avoir pris des motifs qui pouvaient convenir à un *Alleluia*, mais qui sont déplacés dans une messe de *Requiem*.

Irrité par les réponses un peu dures qu'on lui a faites, M. Weber a peut-être répliqué avec trop de vivacité. Mais qui oserait affirmer que, placé dans les mêmes circonstances, il conserverait plus de calme? La question de l'authenticité ayant été résolue par l'écrit de l'abbé Stadler, et M. Weber, qui l'a commenté dans le vingt-deuxième numéro de la *Cœcilia*, ayant fait toutes les observations nécessaires à sa défense, il est vraisemblable que cette discussion ne sera plus renouvelée. Toutefois on assure que la famille de Mozart est vivement blessée, et que M. le conseiller danois de Nyssen, qui a épousé la veuve de ce grand artiste, veut publier un mémoire pour sa défense.

FÉTIS.

INSTITUTION ROYALE DE MUSIQUE RELIGIEUSE.

Exercices ou Concerts spirituels.

L'Institution royale de Musique religieuse, destinée à remplir un vide qui existait depuis longues années dans les études musicales en France, a déjà atteint en partie son but en organisant un service régulier dans une de nos principales églises. Le désir de se conformer entièrement au but de sa création la détermine aujourd'hui à consacrer

une série d'exercices spéciaux à l'exécution des morceaux de musique sacrée qui, en raison de leur genre, de leur forme ou de leur étendue, ne peuvent s'appliquer aux besoins ordinaires du culte.

L'exécution des chefs-d'œuvres de l'art en ce genre est trop rare en France pour que le génie de leurs auteurs obtienne généralement la justice qu'il mérite. Propager la connaissance de tant de belles productions, c'est à la fois réparer d'une manière éclatante l'oubli injurieux qui pèse sur la mémoire des grands hommes des siècles précédens, et répondre au besoin de tant de personnes éclairées qui placent les études musicales au rang de leurs plus nobles jouissances.

On peut espérer que les nouveaux exercices de l'Institution royale de Musique religieuse seront accueillis avec faveur, tant par les amateurs privés jusqu'ici de l'audition de tant de chefs-d'œuvre, que par les personnes qui s'interdisent les représentations théâtrales.

Ces exercices, qui auront lieu pendant six mois de l'année, sont fixés provisoirement à six par trimestre : chacun d'eux sera composé de deux parties, la première consacrée à des morceaux détachés tels que psaumes, motets, madrigaux, sonnets ou cantates, etc. ; la seconde entièrement remplie par un corps complet d'ouvrages tels que messes solennelles, oratorios, etc., à grand chœur. Ils auront lieu le jeudi, de quinzaine en quinzaine, à compter du 22 février 1817, à deux heures après midi.

Au nombre des morceaux qui seront exécutés dans le premier trimestre on compte le Messie d'Handel, les sept paroles d'Haydn, une messe solennelle d'Hummel, une cantate de M. Neukomm, celle de Mozart intitulée *Davide penitente*, et en outre un grand nombre de psaumes, motets, madrigaux et autres pièces détachées de Palestrina, Marenzio, B. Marcello, Clari, Porpora, Durante, Leo, Jomelli, Monteverde, Lotti, Scarlati, etc.

Le prix de l'abonnement est fixé à 25 francs pour six concerts, 18 fr. pour quatre, et 10 fr. pour deux au parquet ; et de 30 fr., 20 fr. et 12 fr. dans la tribune : le tout payable

seulement en retirant les cartes d'entrées nominales qui seront délivrées sur un avis expédié quelquesjours avant le premier concert.

On souscrit au secrétariat de l'Institution royale, rue de Vaugirard, n° 69.

(*Article communiqué.*)

SUR LES PERFECTIONNEMENS IMPORTANS
QUI ONT ÉTÉ FAITS DEPUIS PEU D'ANNÉES
DANS LA FABRICATION DES PIANOS.

Quand on considère l'état d'imperfection dans lequel se trouvaient les instrumens à clavier, il y a peu d'années, on a peine à croire que leurs analogues étaient déjà en usage en 1530. On en avait cependant alors de quatre espèces, dont l'étendue était de trois octaves et demie. C'était : 1° le *clavicitherium*, qui était monté de cordes à boyau, qu'un buffle poussé par la touche faisait résonner ; 2° la *virginale*, dont les cordes étaient d'acier, et dont on a cru mal à propos que le nom était une flatterie pour Elisabeth, reine d'Angleterre, qui jouait de cet instrument et qui l'aimait beaucoup ; 3° le *clavicorde*, monté de cordes de laiton ; 4° enfin le *clavecin*, qui ne différait de celui qui a été en usage jusque vers 1770 que par son étendue [1].

De tous ces instrumens, l'Allemagne avait adopté particulièrement le clavicorde. L'*épinette*, espèce de virginale, et le clavecin, restés seuls en France, en Italie et en Angleterre, ne reçurent que peu d'améliorations pendant deux siècles. Ce ne fut qu'en 1718 qu'un Florentin, nommé *Cristofori*, imagina le clavecin à marteaux que nous nommons *piano*, sorte d'invention que les Anglais et les Allemands s'attribuent, et qu'ils fixent plus tard.

Il paraît que les premiers essais en ce genre furent reçus

(1) Vid. Ottom., Luscinii, *Musurgia seu praxis Musicæ*, p. 8-9.

froidement, car ce n'est que vers 1760 que Ztumpf, en Angleterre, et Silbermann, en Allemagne, eurent des fabriques régulières et commencèrent à multiplier les pianos. En France, MM. Erard frères construisaient, dès 1776, de petits pianos à cinq octaves avec deux pédales, dont la qualité de son argentine était très remarquable pour le temps. Mais quoique ce son fût assez éclatant, il n'avait qu'une portée fort courte, parce que les cordes étaient grêles, et parce que la courbe du chevalet ayant été d'abord mal calculée, ne permettait pas de leur donner une longueur suffisante, surtout dans le haut. D'ailleurs la table sonore de l'instrument n'occupant alors qu'une étendue fort circonscrite, ne pouvait elle-même fournir que des vibrations peu prolongées. On fut long-temps avant de s'apercevoir de ces défauts, et quand on voulut y remédier, on crut que le seul moyen d'obtenir un plus grand volume de son était d'appliquer le mécanisme du piano à des instrumens faits dans la forme de l'ancien clavecin. En effet, la longueur de la table sonore et l'avantage de frapper les cordes dans le sens de leur longueur devaient procurer des vibrations plus énergiques et plus prolongées. Les facteurs anglais qui, les premiers, en firent l'essai, réussirent assez bien, et perfectionnèrent ensuite leur travail.

A l'égard des pianos carrés, on n'imagina pas de meilleur moyen pour augmenter la force du son, que d'ajouter une corde aux deux qu'il y avait déjà sur chaque note. L'addition était bonne en soi, mais cependant elle n'augmentait pas l'intensité du son dans la proportion de deux à trois, car il est bien difficile que les cordes d'un piano soient assez bien disposées sur les chevilles pour présenter un plan parfaitement horizontal au marteau qui doit les frapper. Que l'une soit un peu plus élevée que les autres, le marteau ne l'atteindra pas, ou ne la touchera que légèrement, tandis qu'il frappera les autres avec force. Cet inconvénient est d'autant plus sensible que les cordes sont plus fines.

Un autre défaut qui résulte de la forme des pianos carrés, c'est l'angle que fait la corde sur la pointe auprès du

point d'attache ; car le marteau la frappant dans cet endroit, le moins flexible de toute sa longueur, le choc est plus violent, la résistance plus énergique, et le résultat de cette résistance est de faire casser la corde. M Broadwood, célèbre facteur anglais, imagin a, il y a environ quinze ans, un moyen ingénieux qui semblait devoir faire disparaître ce défaut. Il consistait à retourner en quelque sorte l'attache des cordes, en plaçant les chevilles sur le sommier qui règne le long de la ligne des marteaux, et les pointes où s'arrête l'œillet des cordes sur la table sonore. Malheureusement les pianos de cette espèce avait des vibrations si prolongées que les sons se confondaient.

Beaucoup d'autres essais infructueux avaient été faits pour améliorer la construction des pianos carrés, et dans l'impossibilité d'y parvenir, on avait eu recours à l'augmentation du nombre de pédales, dont l'objet était de modifier la nature des sons. Mais les artistes distingués et les vrais amateurs firent toujours peu de cas de ces moyens d'effets factices. On préférait les pianos à queue, nonobstant l'embarras que causait leur dimension, et l'émulation des facteurs, excitée par la préférence qu'on accordait à ces instrumens, leur faisait faire des recherches pour approcher de la perfection, autant qu'on le pouvait. Broadwood, de Londres, l'avait rencontrée quelquefois; MM. Erard et Freudenthaler avaient fait d'heureux essais; Vienne fournissait des instrumens d'un petit modèle, dont le mécanisme léger, mais peu solide, n'opposait pas plus de difficulté à l'exécutant que celui des pianos carrés.

Ceux-ci semblaient être condamnés à rester désormais dans leur état d'imperfection, lorsque MM. Pfeiffer et Petzold, alors associés, changèrent tout à coup les principes de leur construction, et obtinrent les plus heureux résultats. La table sonore, qui précédemment n'occupait qu'une partie de la longueur de l'instrument, fut prolongée d'un bout à l'autre; la caisse fut élargie et permit de donner à la courbe du chevalet une direction telle que la longueur des cordes fut notablement augmentée, surtout dans le haut; un nouveau mécanisme, soigné dans tous

ses détails, fut calculé pour donner un levier considérable au marteau, afin qu'il frappât les cordes avec plus de force et en tirât plus de son. Mais l'augmentation de force dans l'action du marteau, jointe à celle de la longueur des cordes, obligeait à donner à celle-ci un diamètre plus considérable; or, plus les cordes sont grosses, plus elles montent difficilement, et conséquemment, plus leur tension fatigue l'instrument dans le sens de sa longueur. Il faut donc proportionner la résistance de la caisse à l'action exercée sur elle : tout cela fut fait avec une sagacité et une précision remarquables, et pour prix de leurs efforts, MM. Pfeiffer et Petzold obtinrent des instrumens excellens, dont ils ont successivement perfectionné les détails, et qui satisfont maintenant les artistes les plus exigeans, soit sous le rapport du son, soit sous celui du mécanisme.

Depuis lors, tous les facteurs adoptant les mêmes principes, et les mettant en pratique avec plus ou moins de succès, y ont seulement introduit quelques variétés, soit dans le mécanisme, soit dans des accessoires qui ont un but d'utilité spéciale. Par exemple, M. Roller, aujourd'hui associé à M. Blanchet, ayant remarqué la difficulté qu'éprouvent tous les amateurs et même quelques professeurs à transposer sur-le-champ d'un ton dans un autre l'accompagnement de certains morceaux qui sont trop élevés ou trop bas pour les voix, M. Roller, dis-je, a voulu venir à leur secours en réduisant le tout à une simple opération mécanique. Il a rendu son clavier mobile, afin qu'on pût le transporter à volonté un demi-ton, un ton, ou un ton et demi plus bas, ou enfin un demi-ton plus haut, en sorte que l'exécutant jouant la musique telle qu'elle est écrite transpose sans occuper son esprit d'un calcul difficile. M. Pfeiffer a perfectionné ce mécanisme en y appliquant une pédale; mais ses pianos ne transposent qu'à un demi-ton au-dessous, ce qui suffit dans l'usage le plus habituel. L'idée des *pianos-transpositeurs* n'était pas nouvelle. MM. Erard et Pfeiffer en avaient exécuté autrefois dans lesquels la table sonore était une colonne verticale sur laquelle les cordes étaient tendues, et qu'on pouvait tourner à volonté, de ma-

nière que le même marteau frappât telle note voulue. Mais l'obligation de contraindre le bois pour lui faire prendre la forme cylindrique le privait de vibration, et l'on n'obtenait qu'un son défectueux. On avait donc été forcé d'abandonner cette invention.

M. Pleyel vient d'introduire les perfectionnemens les plus heureux dans la fabrication des pianos carrés et à queue. Ces perfectionnemens sont de plusieurs espèces. Convaincu de la difficulté presque insurmontable qui s'oppose à l'accord parfait de plusieurs cordes à l'unisson, et conséquemment à une sonorité bien nette, M. Pleyel a essayé de réduire le piano carré à une seule corde pour chaque note, et le succès a couronné son entreprise. Par une bonne disposition des diverses parties de l'instrument et par le diamètre considérable des cordes, M. Pleyel est parvenu à donner à ses pianos *unicordes* une force de son égale à celle des bons pianos à deux cordes, et une netteté d'intonation qu'on cherche souvent en vain dans ceux-ci. Ces unicordes seraient sans doute trop faibles pour de grandes salles de concert, mais ils sont très satisfaisans dans un salon.

D'autres perfectionnemens bien plus importans sont ceux que M. Pleyel a appliqués à la construction des pianos à queue. Jusqu'à ce jour les grands pianos anglais, et notamment ceux de M. Broadwood, avaient eu un avantage incontestable sur ceux qui sortaient des fabriques françaises; mais ceux de M. Pleyel luttent maintenant avec succès contre les meilleurs instrumens sortis des ateliers anglais. Par un barrage en fer dont la combinaison assure la solidité de ces grandes machines, le fond massif du piano a pu être supprimé, et les vibrations de la table sonore devenues libres en tous sens propagent le son en dessous comme au-dessus. Ce son est plein, volumineux, d'une longue portée et moelleux à la fois; en un mot, on ne conçoit pas qu'il soit possible d'aller au-delà, et la perfection semble être atteinte. On a pu juger de la puissance d'un pareil instrument sous la main d'un artiste tel que M. Kalkbrenner, dans le concert qui a été donné dans la

salle de la rue Bergère, le 4 de ce mois. Un autre avantage précieux de ces pianos; c'est l'accord invariable qu'ils gardent, quel que soit le mouvement qu'on leur imprime.

Des essais seront sans doute encore tentés; des recherches seront faites; on pourra perfectionner quelques détails, mais il est vraisemblable que la sonorité du piano a atteint le maximum d'intensité possible.

FÉTIS.

Soirées musicales de Quatuors et de Quintetti,

DONNÉES PAR M. BAILLOT.

Plus l'usage du piano se répand dans la société, moins les autres instrumens y sont employés. Cet orchestre commode qui n'occupe que peu de place et qui n'exige la présence que d'un seul exécutant, a remplacé partout le quatuor, même pour l'accompagnement des solos de violon, de flûte ou de hautbois. Ce nouvel arrangement a des avantages qu'on ne peut nier; car la facilité de faire et d'entendre de la musique en propage le goût, et c'est à son influence qu'il faut attribuer les rapides progrès qu'on a faits en France depuis peu dans cet art.

Malheureusement on perd souvent d'un côté ce qu'on gagne d'un autre. Ainsi, le triomphe du piano n'a eu lieu qu'aux dépens de toute autre musique instrumentale. Il y a vingt ans qu'on trouvait à Paris et dans les départemens une foule de réunions d'amateurs et d'artistes qui avaient pour objet de savourer les trios, quatuors et quintetti de Mozart, de Haydn ou de Beethoven, admirables compositions que le vulgaire connaît à peine de nom. Mais aujourd'hui ces amateurs n'existent plus et n'ont point été remplacés par d'autres. Un seul, aussi recommandable par sa position sociale que par son amour pour la musique et par son goût éclairé, rassemble encore autour de lui quel-

ques artistes distingués qui font entendre aux élus ces productions ravissantes dont tant de gens méconnaissent le mérite, et les préserve ainsi d'un entier oubli.

Une occasion précieuse est offerte au public cet hiver pour entendre la musique dont je viens de parler; pour l'entendre, dis-je, si parfaitement rendue que l'exécution ajoute mille beautés à celles qu'ont imaginées les auteurs. Cette occasion, c'est M. Baillot qui la procure par ses soirées de quatuors et de quintetti. Dans le concerto, dans le solo, M. Baillot est un grand artiste : dans la musique de chambre il est inimitable. Là, son ame comme dégagée d'entraves s'épanche avec enthousiasme. Musicien passionné, violoniste prodigieux, il prend avec une incroyable flexibilité tous les tons, tous les styles, et jamais son archet ne se refuse à rendre les traits que son exaltation lui inspire. Passant dans la même soirée de Bocchérini à Mozart, de celui-ci à Beethoven et ensuite à Haydn, il est tendre et naïf avec le premier, mélancolique et passionné avec le second, fougueux avec le troisième, et noble avec le dernier. Une inépuisable variété d'archet ajoute encore à ces nuances délicates le charme d'une exécution parfaite.

Dans la première soirée qui a eu lieu le premier de ce mois[1], on a entendu un quintetto en *re* de Boccherini, un autre quintetto en *mi b* d'André Romberg, un quintetto en *ut* de Mozart, un quatuor en *si mineur* de Haydn, et un adagio avec polonaise de M. Baillot. De tous les auteurs de musique instrumentale, Boccherini est celui qui gagne le plus à être joué par notre grand violoniste. Ses idées sont charmantes, naturelles, originales, mais son style a vieilli et son harmonie est un peu maigre. Une foule de nuances délicates, d'intentions qu'eût enviées Boccherini lui-même sont ajoutées par le virtuose à la musique qu'il exécute et donnent un air de nouveauté à des formes surannées. Le quintetto de Romberg est élégamment écrit et ne manque pas de grace dans le chant; mais le style

(1) A l'ancien hôtel Fesch, rue Saint-Lazare, n° 59, au coin de la rue de la Chaussée-d'Antin.

en est froid et peu varié. Le premier morceau du quintetto de Mozart n'est pas ce qui est sorti de meilleur de la plume de ce grand homme, bien qu'il soit savamment écrit; mais la langue n'a point de mots pour exprimer la beauté merveilleuse de l'adagio, du menuet et du rondo. M. Baillot en a été le digne interprète. Le plaisir qu'il a causé ensuite à l'auditoire dans l'exécution du quatuor de Haydn a été jusqu'à l'enthousiasme. Jamais rien de si parfait ne se fit entendre. Quelle pureté, quelle *tendresse* dans l'adagio! quelle verve, quelle fougue, quelle énergie dans le morceau final! Il semblait que l'habile artiste avait épuisé tous les tons dans cette soirée, lorsque dans l'adagio qui précède sa polonaise il se fit entendre un son si formidable, qu'on doutait qu'il pût sortir du violon.

Tout concourt à rendre ces soirées délicieuses. Des artistes du premier ordre, tels que MM. Vidal, Urhan, Norblin et Vaslin se font un honneur d'accompagner le virtuose, et s'identifient si bien à ses intentions qu'ils semblent ne faire avec lui qu'un seul exécutant : l'auditoire composé de vrais amateurs qui viennent, non pour passer une soirée mais pour jouir, exprime sans réserve le plaisir qu'il éprouve, et excite par là l'émulation des artistes. Le salon commodément disposé, sans être trop grand, est favorable à la propagation des sons. Enfin nul doute que ces réunions ne devinssent le rendez-vous de tout Paris, si l'intérêt qu'on prend à la musique dramatique ne distrayait pas de toute autre.

FÉTIS.

CONCERT

Au bénéfice de deux orphelins,

QUI A ÉTÉ DONNÉ LE 4 FÉVRIER DANS LA SALLE DE LA RUE BERGÈRE.

Jamais réunion de talens plus faits pour piquer la curiosité du public n'avait été annoncée; des noms tels que

ceux de MM. Kalkbrenner, Baillot, Vogt, Gallay, étaient plus qu'il ne fallait pour attirer la foule; aussi s'était-elle précipitée dans la salle dès l'ouverture. La bienfaisance, exercée par ces artistes dont on n'invoque jamais en vain la générosité, avait donc atteint son but; il ne restait plus qu'à justifier l'empressement des amateurs, et l'on pouvait prévoir qu'ils seraient indemnisés avec usure.

Le concert a commencé par le premier morceau de la symphonie de Haydn, dont le début est en *ré mineur*, et l'allégro en *ré majeur*. Une entrée manquée par les bassons dans l'introduction a nui à son effet. La première partie de l'allégro a été bien exécutée, mais dans la seconde, si vive, si vigoureuse, l'orchestre n'a point eu de chaleur ni de verve. Quelques fluctuations de mouvemens ont empêché les violons de marcher ensemble, et les contrebasses, en trop petit nombre, ont manqué d'énergie dans le moment d'explosion.

Dans un duo d'*Élisa e Claudio* de Mercadante, MM. Domange et Renault ont montré qu'ils ne comprenaient pas ce qu'ils chantaient. Le ténor (M. Domange) a chanté langoureusement tout le duo qui peint une situation forte; et la basse (M. Renault) semblait, en maudissant un fils, lui donner sa bénédiction. Presque tous les mouvemens ont été mal pris: M. Renault ne s'est pas aperçu qu'il doublait la durée de la mesure dans le début de l'allégro.

Une fantaisie pour le hautbois sur des thèmes de *Léocadie*, composée par M. Vogt et exécutée par lui, a procuré à cet artiste l'occasion de montrer toute la fléxibilité de son beau talent. Je lui ferai observer cependant que la *coda* du dernier mouvement de son morceau manque d'effet et n'est point assez brillante.

M. Baillot, toujours admirable, a joué supérieurement une sicilienne et un rondo dont le début plein d'énergie est suivi d'un motif fort original. Le public en a peut-être trouvé le style un peu sérieux, mais les artistes ont fort goûté l'ensemble de cette composition.

M^me^ Stockhausen, jeune cantatrice peu connue maintenant, mais qui ne peut tarder de l'être fort avantageuse-

ment, s'est fait entendre dans des variations sur l'air : *sul margino d'un rio,* et dans un air d'*Elisa e Claudio*. Sa voix facile et juste exécute fort bien les traits les plus difficiles. Mais pourquoi chanter des variations? Pourquoi imiter en cela Mme Catalani, aussi célèbre par son mauvais goût et son ignorance de l'art du chant, que par la belle voix qu'elle eut autrefois? Mme Stockhausen est d'autant moins excusable qu'elle sait chanter et qu'elle est douée d'un bon sentiment musical. Elle l'a prouvé dans l'air d'*Elisa e Claudio*, dont elle a fort bien phrasé toutes les parties. Il y avait de l'exaltation dans son récitatif; on y a retrouvé quelques traces des traditions de Mme Pasta, qui n'ont rien gâté.

Je suis fâché de ne pouvoir donner à M. Stockhausen autant d'éloges qu'à sa femme : il ne m'en laisse pas le pouvoir. C'est peut-être un bon professeur; mais ce n'est point un harpiste habile. Il ne tire qu'un son maigre de son instrument; ses pieds ont l'air de s'embarrasser à chaque instant dans son double rang de pédales; enfin lorsqu'il fait des traits des deux mains, l'une d'elles s'accroche presque toujours quelque part. Sa musique, puisque musique il y a, n'est pas de nature à faire oublier les défauts de son jeu, car ce n'est qu'un assemblage de traits communs et mal cousus.

Le héros de la fête était M. Kalkbrenner; on le désirait, on l'appelait de tous ses vœux : il a surpassé l'attente du public et des connaisseurs. Habitués comme nous le sommes aux tours de force des pianistes de la nouvelle école, il était intéressant d'entendre la tradition la plus pure de cette belle manière classique de Clémenti, de Cramer et des grands clavecinistes du siècle dernier. D'abord la facilité avec laquelle M. Kalkbrenner exécute les traits les plus difficiles, a fait croire au public qu'il s'agissait des choses les plus simples; mais bientôt entraîné par le charme d'une exécution parfaite, l'auditoire a témoigné au virtuose par les applaudissemens les plus flatteurs le plaisir qu'il éprouvait, et son enchantement a été croissant jusqu'à la fin du dernier morceau. Le mérite de la composition du

concerto de M. Kalkbrenner ajoutait encore au plaisir que causait son jeu. Le premier morceau est d'un style large et vigoureux; l'introduction lente du rondo est suave, et le thème de ce rondo, plein d'élégance et d'originalité, est modulé de la manière la plus heureuse. L'instrumentation est en outre excellente; mais malheureusement l'orchestre a accompagné tout le concerto avec une négligence impardonnable. Les instrumens à vent ont manqué toutes leurs entrées et souvent ont altéré la mesure.

M. Gallay a un beau talent sur le cor : la qualité du son qu'il tire de son instrument est d'une pureté ravissante, il chante bien et exécute ses traits avec beaucoup de netteté : malheureusement il était tard quand il a joué son solo, l'attention du public était fatiguée, en sorte qu'il n'a pas recueilli tous les applaudissemens auxquels il pouvait prétendre.

L'orchestre a joué l'ouverture de *Proserpine* de M. Schneitzhœffer, au commencement de la deuxième partie du concert. Il y a de la verve dans ce morceau qui mériterait d'être entendu plus souvent dans des occasions semblables.

L'heure avancée ne m'a pas permis d'entendre le quatuor de *Bianca e Faliero;* d'ailleurs j'avoue que l'exécution me faisait peur. Il m'a paru qu'une partie des assistans partageait ma crainte, car un grand nombre a imité ma prudente retraite.

FÉTIS.

THÉATRE DE D'ODÉON.

Première représentation d'*Emmeline,* ou *la Famille suisse,* musique de Weigl.

Il est peu de voyageurs en Allemagne qui n'aient conservé un souvenir agréable de l'ouvrage de Weigl qu'on vient de transporter sur la scène de l'Odéon. Les compatriotes de ce musicien habile estiment beaucoup sa musique. L'impé-

ratrice Marie-Louise, dont elle faisait les délices, fit faire, en 1811, une traduction de *la Famille Suisse*, qui fut jouée sur le théâtre de Saint-Cloud par les comédiens de l'Opéra-Comique. L'ouvrage réussit à la cour, mais l'essai qu'on en fit au théâtre Feydeau n'eut pas le même succès, et après trois représentations on fut obligé de retirer la pièce.

Le nouveau traducteur vient d'être plus heureux à l'Odéon, non que cet opéra soit de nature à attirer la foule, car une pièce ne peut avoir en France un succès productif quand elle est aussi dépourvue d'intérêt et de mouvement que l'est *Emmeline*; mais la musique de Weigl semble être assez goûtée pour procurer à l'ouvrage un certain nombre de représentations.

Pour qui attache quelque intérêt à observer les époques de l'histoire des arts, il y a quelque chose de curieux dans la musique de Weigl; car c'est à elle que commence la nouvelle école qui s'est développée jusqu'à Charles-Marie de Weber. Les compositeurs qui avaient succédé à Mozart avaient imité sa manière; mais Weigl n'a suivi que ses propres inspirations dans tout ce qu'il a produit. Son chant, dans lequel on trouve des phrases charmantes est, je l'avoue, souvent vague ou décousu; mais il a un caractère particulier, une physionomie vierge qu'on chercherait en vain dans beaucoup d'autres productions qui sont plus à la mode.

La profusion de mouvemens lents et d'effets doux est le défaut capital de la musique de *la Famille Suisse*. Les premiers morceaux ont beaucoup de charme; mais l'uniformité de style produit à la fin une sorte d'engourdissement dans l'ame du spectateur, dont l'attention n'est réveillée que de loin en loin par des effets d'une harmonie plus nourrie. Ce défaut pouvait être autrefois moins sensible; mais la musique de Rossini, en usant nos sensations, nous a rendus plus difficiles à émouvoir. On aime d'ailleurs aujourd'hui les longs développemens, et presque tous les morceaux de la partition de Weigl sont courts. L'instrumentation est élégante et pure; mais

elle a le même défaut que les autres parties de l'ouvrage, celui de l'uniformité. Les violons sont trop souvent en *arpèges* ou en *batteries* sur les cordes basses pour avoir du brillant, et c'est presque toujours le hautbois, la flûte ou la clarinette qui chantent. L'objet du compositeur était de rappeler par ce moyen la musique des montagnes; mais trois actes d'effets semblables sont bien longs. Il y a cependant des traits charmans de violons en plusieurs endroits, notamment dans la *finale* du second acte.

Les morceaux les plus remarquables de cet ouvrage sont le quatuor chanté au premier acte par Emmeline, ses parens et le comte; le duo d'Emmeline et de son père; deux morceaux d'ensemble au second acte ; les couplets chantés par l'espèce de niais de la pièce, et un trio au commencement du troisième acte. Le motif en *mi mineur* du trio chanté au premier acte par la mère d'Emmeline, son père et le comte est délicieux; mais le majeur est un peu trivial.

Au reste, il faut qu'il y ait un grand mérite dans la musique de Weigl, puisqu'elle résiste à l'exécution déplorable qu'on lui fait subir à l'Odéon. Jamais, je crois, on n'a chanté plus faux que ne le font dans cet ouvrage Adolphe, Lecler, madame Meyssin, et même Mondonville. Madame Mondonville, quoique bien faible, est la meilleure. L'orchestre est satisfaisant : cependant j'engage les cors à être plus soigneux dans quelques endroits, et l'artiste qui joue la partie de seconde clarinette à changer d'instrument ou d'embouchure, car il joue toujours trop bas.

X.

CORRESPONDANCE.

A M. le directeur de la Revue Musicale.

Monsieur,

Vous faites un journal sur la musique; vous le faites, dites-vous, dans l'intérêt de l'art : ne pourriez-vous pas le

faire aussi dans celui des artistes? Vous êtes professeur à l'École royale de Musique; comme tel, vous augmentez chaque jour le nombre des musiciens qui végètent en France : vous devez au moins protection à vos élèves; dans cette persuasion je prends la liberté de vous adresser quelques observations dont vous ferez l'usage que vous jugerez convenable.

Comme tant d'autres je suis élève de l'École royale; j'y ai appris à peu près tout ce qu'on peut apprendre; et, persuadé qu'on attachait dans le monde autant d'importance que moi au savoir en musique, je crus ma fortune faite dès que mes études furent terminées : je me trompais.

Je crois avoir du génie pour la composition, et le genre que je préfère est celui de la musique théâtrale. Dès que je fus sorti de l'école, je songeai à me procurer un poème pour le seul théâtre où il soit permis aux Français de faire représenter leurs ouvrages. Je frappai donc à la porte de plusieurs auteurs : ils me demandèrent mon nom, je leur déclinai avec importance ma qualité d'élève du Conservatoire, et ils me tournèrent le dos. Étonné de cette conduite, mais non découragé, je cherche à pénétrer dans l'intérieur du théâtre, comptant sur les bons avis que j'y pourrais recevoir pour arriver à mon but. Après quelques politesses faites au concierge, je parvins enfin à m'établir dans les coulisses Là je fais la connaissance de quelques acteurs, et je leur explique en tremblant quel est l'objet de mes vœux : ils m'écoutent en silence et sourient en détournant la tête. Enfin l'un d'eux, plus charitable, me fait entendre que la *faveur* de faire représenter des pièces à l'Opéra-Comique ne peut être accordée qu'aux musiciens lauréats, à ceux qui ont joui de l'avantage d'être pendant plusieurs années pensionnaires du roi à Rome et en Allemagne. La route me paraissait un peu détournée pour arriver jusqu'au théâtre de la rue Feydeau; mais je m'y décide et je me présente au concours où je n'obtiens qu'un accessit. Ce n'était pas mon compte; mais je ne perds pas courage, et les membres de l'Institut me retrouvent fidèle à mon poste trois années consécutives. Cependant je n'étais pas plus

heureux. Enfin je trouve un protecteur à qui je persuade que je me regarde comme son élève, et me voilà à Rome.

Vous pensez bien, monsieur, que je n'y fis pas grand' chose, car on n'y trouve rien à faire. D'ailleurs mon esprit était trop préoccupé de ces poèmes qui m'attendaient à Paris pour songer à des études. J'abrégeai autant que je le pus la durée de ce que j'appelais mon exil, et je revins avec empressement dans ce Paris, que je n'avais quitté qu'avec regrèt. A peine descendu de voiture, je cours au théâtre où chacun me fait le meilleur accueil. Ravi, transporté, je reviens chaque soir, et chaque soir mêmes démonstrations d'intérêt et d'amitié; mais de poème, point. Fatigué d'attendre en vain, je cours chez mon ancien professeur et le prie de me recommander à quelque auteur de sa connaissance; pour toute réponse il me peint les embarras et les chagrins de la carrière dramatique; je m'adresse à ceux de mes camarades dont le retour avait précédé le mien; ils m'avouent que leur position est absolument semblable à celle dont je me plains.

Cependant il faut vivre, le temps presse, et je me décide à composer de la musique instrumentale. Je fais des quatuors, des symphonies, des sonates où je mets toutes les inspirations de mon génie et toute la science que j'ai acquise. Je ne doutais pas que les marchands de musique ne s'empressassent d'acheter mes ouvrages dès qu'ils les auraient entendus; mais ils me déclarèrent tous qu'ils ne pourraient s'en charger qu'après que l'une de mes compositions aurait eu du succès dans le monde. J'avoue que je n'étais pas préparé à cette nouvelle difficulté qui me paraissait insurmontable, car pour qu'un ouvrage ait du succès il faut qu'il soit publié, et l'on ne voulait les imprimer qu'après que le succès aurait été obtenu. L'un de ces messieurs finit cependant par me dire qu'il s'intéressait à moi, et me demanda si je voulais faire pour lui des variations sur l'air: *Guernadier, que tu m'affliges!* voilà donc où m'ont conduit mes études d'harmonie, mes fugues et mon contrepoint *Alla Palestrina*.

Les journaux m'ont bercé long-temps de l'espoir de l'é-

tablissement d'un second théâtre d'opéra-comique, mais on dit que les comédiens du théâtre Feydeau réclament en faveur de leur privilége, car en France tout se fait par privilége. Cependant puisqu'il y a quatre théâtres *privilégiés* pour le vaudeville, et deux théâtres *privilégiés* pour la musique étrangère, il me semble qu'il pourrait aussi y en avoir deux pour la musique française. Ce ne serait point d'ailleurs une nouveauté; car il y en eut deux autrefois, et c'est alors qu'ont été composés les opéras de *Médée*, du *Mont Saint-Bernard*, des *deux Journées*, de *Montano et Stéphanie*, des deux *Lodoïska*, des deux *Paul et Virginie*, des deux *Roméo* et des deux *Cavernes*. Ce temps est celui de la gloire de la musique française.

Qu'il y ait au moins un asile pour les jeunes compositeurs français, ou qu'on cesse d'en former. A quoi sert de leur enseigner les principes d'un art qu'ils ne doivent point mettre en pratique? Pourquoi les diriger sur une route qu'ils ne doivent suivre? Et pourquoi leur donner une autre instruction que celle qui convient à un coureur de cachets, puisque c'est la seule ressource qui leur reste pour ne pas mourir de faim? Voilà, Monsieur, les réflexions que font les jeunes artistes qui regrettent d'avoir perdu dix années à se préparer à une carrière qu'ils ne doivent point courir.

J'ai l'honneur d'être, etc.

UN PAUVRE MUSICIEN.

NOUVELLES DES THÉATRES.

Quoiqu'il n'entre point dans notre plan d'annoncer les représentations à bénéfice, nous croyons devoir parler de celle que les sociétaires du théâtre de l'Opéra-Comique donneront le 24 de ce mois pour leur camarade Huet, parce qu'elle offrira de l'intérêt sous le rapport de la musique. Cette représentation commencera par le second acte du *Mariage de Figaro*, de Beaumarchais, qui sera joué par les acteurs du théâtre de l'Opéra-Comique, et précédé de l'ouverture des *Noces de Figaro*, de Mozart. Cet ouvrage

sera suivi de la première représentation d'un opéra-comique en un acte, intitulé *le Loup-Garou*, qu'on attribue à deux auteurs spirituels accoutumés aux succès, et dont la musique est due à une jeune personne qui s'est déjà fait connaître par des essais remplis d'énergie et d'intérêt dramatique. La représentation sera terminée par l'opéra de *Jeannot et Colin*, dans lequel Martin jouera pour la dernière fois le rôle de *Jeannot*, et dans lequel on a intercalé un concert où les artistes les plus célèbres de la capitale se feront entendre.

VARIÉTÉS.

On annonce pour le 20 de ce mois un concert qui sera donné par M. Herz jeune, dans les salons de M. Erard, rue du Mail, n. 13. Cet intéressant artiste y jouera plusieurs morceaux nouveaux de sa composition, et l'on entendra M. Lafond sur le violon.

—M. Maurice Schlesinger, éditeur de musique, rue de Richelieu, n. 97, vient de mettre en vente les morceaux détachés de l'opéra de l'*Artisan;* les premiers numéros sont gravés depuis plusieurs jours, le reste paraîtra dans le courant de cette semaine.

Publications étrangères.

1° Lettera del professore *Giuseppe Carpani,* sulla musica di Gioacchimo Rossini. Roma, 1826, in-8, nella tipographia di Crispino Puccinelli.

2° *Conrad Berg, iden zu einer rationellen lehrmethode für Musiklehrer überhaupt, mit besonderer Anwendung auf das clavierspiel, mit einem Vorworte von Gfr. Weber.* (Idée d'une méthode générale raisonnée pour l'enseignement de la musique, à l'usage des professeurs, etc., par Conrad Berg), Mayence, Schott fils, décembre 1826, brochure in-8 de six feuilles.

REVUE MUSICALE

PUBLIÉE PAR M. FÉTIS

PROFESSEUR DE COMPOSITION A L'ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE,

ET BIBLIOTHÉCAIRE DE CET ÉTABLISSEMENT.

N° 2. — FÉVRIER 1827.

EXAMEN DES DIVERSES MÉTHODES EMPLOYÉES POUR L'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE.

On ne peut jeter les yeux sur les formes matérielles de la musique sans être frappé des difficultés qu'elles opposent par la complication de leurs élémens au désir de quiconque veut s'en instruire. Outre que les signes du langage de cet art n'ont point d'analogie avec ceux d'aucune langue connue; outre que leur multiplicité est telle que le même son peut se présenter sous dix-neuf aspects différens, en y comprenant les variétés de durée, la nécessité de reconnaître les signes simples au milieu de cette foule de combinaisons qui couvrent le papier, jointe à l'obligation de les exprimer sur-le-champ, sans manquer à la mesure et sans fausser l'intonation, jette dans le découragement tout homme qui veut réfléchir sur l'objet de ses études.

Cependant, on voit communément les enfans doués de quelque intelligence apprendre les principes de la musique, le solfège, et devenir de bons musiciens, après quelques années de travail, sans avoir éprouvé de trop grandes difficultés. Ils ne remarquent même pas cette complication dont on se plaint dans un âge plus avancé. Pour eux, tout est habitude, et ils sont musiciens d'instinct long-temps avant de l'être par réflexion. Le temps seul fait leur éducation, et comme ils ont beaucoup de loisir, ils peuvent recommencer les mêmes choses jusqu'à ce qu'ils les sachent

de manière à ne plus les oublier. On n'a pas le même avantage dès qu'on est entré dans le monde. Mille devoirs s'emparent de tout le temps qu'on voudrait employer à cultiver les arts d'agrément, et si l'on veut apprendre quelque chose, il faut que ce soit promptement. Ces réflexions ont conduit plusieurs hommes de mérite à chercher des méthodes propres à communiquer plus facilement qu'on ne le faisait auparavant la connaissance des élémens de la musique, et à les mettre en pratique avec plus ou moins de succès. Ce sont ces méthodes que je me propose d'examiner ici.

La méthode concertante de M. Choron, celle d'enseignement simultané de M. Massimino, celle du *Méloplaste* de M. Galin, et celle de la *Lyre harmonique* de M. Pastou ont été essayées en France depuis douze ans. Toutes ont leurs partisans et leurs détracteurs. Voyons sur quoi sont fondés les éloges et les critiques.

Frappé de cette considération importante que le sentiment de l'intonation et celui du rhythme sont indépendans l'un de l'autre, M. Choron conclut qu'on doit séparer dans l'enseignement les notions qui les concernent. Passant ensuite à la gradation des difficultés, il fait voir combien il est nécessaire de régler avec soin cette gradation. C'est à l'accomplissement de ces deux conditions qu'il destine l'espèce de solfège à quatre parties qu'il a publié en 1820, sous le titre de *Méthode concertante de musique*, un volume grand in-8° de plus de 300 pages.

Cette méthode est écrite pour quatre voix égales, et divisée en cent trente-six leçons qui contiennent toutes les combinaisons de mesures, de temps et de tons. L'une des parties ne renferme que des rondes, des blanches simples ou pointées, c'est-à-dire des radicales de mesures simples et composées. Elle est destinée aux élèves les moins expérimentés, dont M. Choron forme la première classe. La partie des élèves de la seconde contient les divisions simples par deux ou par trois des radicales de mesures. La troisième partie renferme les combinaisons des quarts ou des sixièmes de temps radicaux, et la quatrième, les

combinaisons des huitièmes ou des douzièmes de ces mêmes radicaux. La même gradation est observée pour les tons et pour la diversité des clés.

A l'égard de la manœuvre de l'enseignement, M. Choron veut qu'on divise le nombre d'élèves qu'on veut former, quelque grand qu'il soit, en quatre classes, dont la répartition se fait selon le degré d'intelligence ou d'avancement des individus. Chaque élève est pourvu d'une Méthode concertante, et chante la partie de la classe à laquelle il appartient, jusqu'à ce qu'il soit reconnu qu'il est assez instruit pour pouvoir passer à une classe supérieure. Des chefs de pupitre dirigent les autres élèves; le maître est au piano, il donne le signal, et cent ou deux cents élèves commencent la leçon à quatre parties qui est l'objet de l'étude du jour. Si les chefs de pupitre s'aperçoivent que quelque élève manque à la mesure ou à l'intonation, on s'arrête, on le fait exercer seul, et lorsqu'il est parvenu à chanter juste et exactement on recommence l'ensemble.

Les principes sur lesquels reposent cette méthode sont les mêmes que ceux dont on trouve l'exposé dans tous les ouvrages élémentaires; ils ne diffèrent que par l'ordre dans lequel ils sont présentés. Le but n'est pas d'abréger le temps de l'étude, mais de le bien employer. Les élèves ne deviennent peut-être pas des lecteurs plus habiles que ceux qu'on instruit par les procédés ordinaires; mais leur oreille devient plus musicale par l'habitude d'entendre de l'harmonie. Chargé, depuis 1816, par le gouvernement, de la direction d'une école spéciale de chant, qui a reçu depuis le titre d'*Institution royale de musique religieuse*, M. Choron a mis en pratique sa méthode sur des masses considérables d'enfans, et l'on ne peut nier qu'il n'ait obtenu les résultats les plus satisfaisans, sous le rapport de ce sentiment musical dont je viens de parler. La musique vocale d'ensemble s'exécute dans son école avec un fini qu'on chercherait vainement ailleurs en France.

Vers 1816, M. Massimino a ouvert à Paris un cours de musique basé sur une méthode nouvelle, qui a eu un succès prodigieux dans sa nouveauté. Elle consiste à dicter à

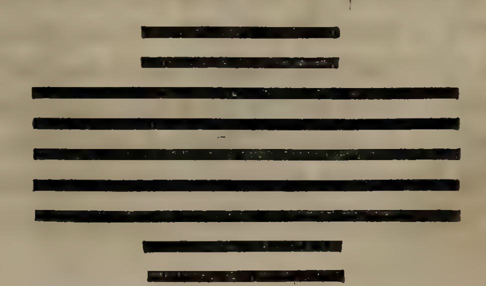
un certain nombre d'élèves une leçon qu'ils écrivent sur des ardoises où l'on a tracé des *portées*. Cette leçon, d'abord fort simple, devient graduellement plus difficile. L'opération terminée, le maître appelle près de lui chaque élève, lui fait chanter la leçon et lui fait corriger les fautes qu'il a commises en écrivant sous la dictée. Les corrections étant achevées, toutes les voix se réunissent pour chanter la leçon, qu'on recommence jusqu'à ce que l'exécution soit satisfaisante. On voit qu'il s'agit ici d'une application de la méthode lancastérienne, où l'on apprend à lire en écrivant; c'est ce qui a fait donner improprement au procédé de M. Massimino le nom d'*Enseignement mutuel de musique*. Bien qu'il y ait des moniteurs dans l'école dont il est question, et que ces moniteurs dirigent une certaine quantité d'élèves, ils n'enseignent cependant pas réellement, puisqu'ils sont dirigés par le professeur, qui dicte la même leçon pour tous.

Il y a quelque chose de séduisant, d'utile même, dans les procédés de M. Massimino. Tout le monde sait qu'il arrive souvent qu'un élève éprouve beaucoup de difficultés à reconnaître le nom d'une note à la seule audition du son et à lui assigner avec promptitude la valeur de sa durée, bien qu'il soit lecteur passable. Cette difficulté tient à la paresse naturelle de notre esprit, que rien ne porte à réfléchir s'il n'y est obligé. C'est donc un exercice utile que celui qui développe en nous la mémoire des sons et celle du rhythme. Mais il faut que ce ne soit qu'un accessoire de l'instruction générale que reçoit l'élève, et que cet accessoire suive, mais ne précède pas la connaissance des principes et leur application dans la solmisation; car, comment espérer qu'on conserve le souvenir de la forme et de l'usage d'une foule de signes arbitraires, si un long usage ne nous les a rendus familiers? Je crois que M. Massimino a nui à la continuation des succès obtenus par sa méthode en la restreignant presque au seul procédé de l'écriture sous la dictée. Les progrès des élèves sont sensibles d'abord par l'effet naturel de l'action des masses sur les individus; ceux-ci sont entraînés comme par enchantement. Mais à

mesure que les difficultés augmentent, les moyens nécessaires pour les résoudre manquent à l'élève qui n'est pas préparé par des exercices de solfège réitérés, et les progrès s'arrêtent.

J'arrive à la méthode qui, dans ces derniers temps a eu le succès le plus populaire en France : je veux parler de celle du *Méloplaste*. Son auteur, Pierre Galin, né à Bordeaux en 1786 et mort à Paris en 1821, fut aussi distingué par la netteté de son esprit que par la variété de ses connaissances. Il avait été élève de l'École Polytechnique et était devenu instituteur à l'École royale des sourds-et-muets de sa ville natale. L'habitude d'analyser les idées qui est le résultat de l'étude des sciences, l'avait rendu propre à reconnaître les défauts des divers procédés employés jusqu'à lui pour enseigner la musique. Il avait été frappé surtout de la difficulté qu'on éprouve à attacher l'idée des sons aux signes qui les représentent, et de l'embarras que cause au lecteur tout l'échafaudage de ces signes, et ses recherches avaient eu pour objet de faciliter aux commençans la connaissance pratique des intervalles d'après un son donné, et d'enseigner à lire la musique, abstraction faite des notes et des clés. Il a publié à Paris, en 1818, l'analyse de ses principes sous le titre d'*Exposition d'une nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique*, 1 vol. in-8.

Ce que Galin appelle le *Méloplaste* est une planche sur laquelle on a tracé des lignes dans la forme de la portée ordinaire avec des lignes plus petites placées au-dessus et en dessous de cette portée pour les notes qui dépassent l'étendue de l'octave. Cette figure a la forme suivante :



Galin suppose que les sons de la gamme sont représentés par les lignes et par les intervalles qu'elles laissent entre elles, et comme il n'y a point de clé au commencement de la portée, il est libre d'appeler à volonté chaque ligne ou chaque intervalle *ut*, *fa* ou *sol*, etc. Une baguette dont le bout se promène sur la portée est dans la main du professeur; elle représente la note, et la tonique étant donnée, elle indique à l'élève dont la voix suit ses mouvemens la note qu'il doit entonner. Pour faciliter l'intonation, Galin veut qu'on ne note aux yeux de l'élève avec la baguette que des airs qu'il connaît, en sorte que par ce procédé la connaissance de l'intonation précède celle du signe qui la représente, au lieu que dans la méthode ordinaire la notion du signe précède celle du son, qu'on ne peut découvrir que lorsque l'habitude en fournit les moyens. A l'égard de la division du temps, Galin en donne la démonstration au moyen d'un chronomètre comparatif qu'il appelle *chronomériste*.

L'idée principale de Galin, celle du méloplaste, était loin d'être nouvelle, car elle n'est qu'une variété de celle de la *main musicale* que Gui d'Arezzo a imaginée en 1024. En effet les cinq doigts de la main étant ouverts représentent les lignes et les intervalles sur lesquels l'index de l'autre main se promenait pour indiquer aux élèves la note qu'ils devaient entonner. Cette méthode de la main a été la seule en usage pour enseigner la musique jusque vers le milieu du seizième siècle; alors un musicien nommé Louis Bourgeois proposa la solmisation actuelle dans un livre qui avait pour titre : *Le droict Chemin de musique, avec la manière de chanter les psaumes par usage ou ruse sans le secours de la main;* Genève, 1550, in-8. Rameau avait reproduit en 1760 l'idée de la main dans son *Code de Musique*, et Jacob, musicien de l'opéra, avait proposé l'usage d'une portée sans clé, qui est le fondement du méloplaste, dans une *méthode de musique* imprimée à Paris en 1769. Mais telle est la destinée des choses humaines qu'on ne fit point attention à l'ouvrage du pauvre Jacob

lorsqu'il parut, et que le méloplaste a obtenu de nos jours un succès de vogue.

Le défaut radical de cette méthode, comme de toutes celles du même genre, c'est qu'il faut bien en venir à montrer enfin aux élèves de la musique écrite et chargée de tous ces signes dont l'usage ne leur est point habituel, et dont l'aspect compliqué n'a plus de rapport avec les idées simples auxquelles ils sont accoutumés. Alors se révèle une vérité incontestable, c'est qu'on a appris quelque chose qui peut servir d'introduction à l'étude de la musique, mais qui n'est pas la musique elle-même. Tant que l'art fut dans l'état de simplicité qu'il a conservé jusqu'au seizième siècle, de pareilles méthodes d'enseignement pouvaient être suffisantes; mais étant arrivé au point de complication où il est maintenant, je doute qu'elles puissent conduire à lire couramment le chant d'un air d'opéra.

Il est une méthode analogue à celle du méloplaste, parce que, d'après l'aveu modeste de l'auteur, elle dérive des mêmes sources : c'est celle de la *Lyre harmonique*, de M. J-.B. Pastou, ancien violoniste du Théâtre-Italien. Dans cette méthode les cordes d'une lyre représentent les lignes de la portée. M. Pastou emploie des procédés qui ont de l'analogie avec ceux de Galin; mais comme il est fort bon musicien, qualité qui manquait à l'auteur du méloplaste, il a perfectionné une foule de détails au moyen desquels il fait faire beaucoup de progrès à ses élèves. Ceux-ci ont été quelquefois au nombre de plus de cent dans ses cours.

En résumé, les méthodes dont je viens de donner une idée n'offrent peut-être pas tous les avantages que se sont proposés leurs auteurs; mais elles en ont un auquel ils n'ont point pensé, c'est celui de populariser le goût de la musique en France par les facilités qu'elles promettent, et par le prix peu élevé des cours. C'est surtout celui de faire pénétrer dans les classes inférieures des habitudes de chant moins grossières que celles dont nos oreilles sont offensées journellement. Le but n'est point atteint, mais on s'y achemine insensiblement. C'est par le peuple que les arts se naturalisent dans un pays : l'Allemagne en offre une preuve

évidente pour la musique. Resserrée dans les hautes classes, la pratique de ces arts n'est en quelque sorte qu'exotique. C'est donc l'éducation du peuple qu'il faut perfectionner : je ferai voir ailleurs quels moyens sont les plus efficaces pour remplir cet objet.

FÉTIS.

NÉCROLOGIE.

L'année qui vient de s'écouler a été marquée par la perte douloureuse de deux grands musiciens de l'école allemande, Charles-Marie de Weber et F.-E. Fesca, qui ont brillé dans des genres différens. Nous donnons ici les renseignemens qui nous sont parvenus sur le dernier.

Frédéric-Ernest Fesca naquit le 17 février 1789, à Magdebourg. Son père, premier secrétaire de l'administration de cette ville, était habile sur le piano et sur le violoncelle; sa mère ci-devant cantatrice de la chambre de la duchesse de Courlande était une élève distinguée de Hiller. Le talent et l'amour pour la musique furent donc pour ainsi dire innés chez le jeune Fesca, et les fréquens exercices musicaux de la maison paternelle excitèrent les premières impulsions et les premières joies de son ame. Des indices de son talent, des résultats de son goût ne tardèrent pas à se manifester. Dès l'âge de quatre ans, l'enfant touchait avec un plaisir extrême de petits morceaux sur le piano et répétait les chants qu'il entendait exécuter par sa mère et qu'il retenait promptement. Quoiqu'il ne restât pas en arrière à l'égard des autres connaissances élémentaires appropriées à son âge, on ne put méconnaître en lui un talent prédominant et une préférence marquée pour la musique. Il possédait d'ailleurs un excellent guide dans sa mère qu'il chérissait tendrement.

Il reçut dans sa neuvième année des leçons de violon de Lohse, premier violoniste au théâtre de Magdebourg, mu-

sicien habile et excellent maître. Il fit de rapides progrès sur cet instrument. Mais son esprit et son goût musical commencèrent dès lors à s'élever au-dessus de tout ce qui n'était qu'ordinaire. Les compositions de Pleyel, alors fort à la mode, ne le satisfirent bientôt plus, et il s'adonna avec application à l'étude des œuvres et principalement des quatuors d'Haydn et de Mozart. Il était dans sa onzième année lorsque la sœur de sa mère étant venue à Magdebourg et y ayant donné un concert, il y joua, sur l'invitation de plusieurs amateurs, pour la première fois en public un concerto de violon. Le succès qu'il y obtint l'aiguillonna à faire de nouvelles tentatives, et les concerts d'abonnement de la loge des francs-maçons lui en offrirent l'occasion Il ne se vouait pas avec moins d'ardeur à la partie théorique de l'art. Il reçut les premières leçons de Zacharia, alors directeur de la musique de l'école d'Altstadt. Plus tard il mit à profit l'offre que lui fit Pitterlin, homme d'esprit et de talent, directeur de la musique au théâtre de Magdebourg, de l'initier plus avant dans les secrets de la musique et dans l'emploi de ses ressources. Il dut à cet homme recommandable non-seulement les résultats que produit toujours un enseignement bien réglé et solide, mais encore la tendance de son goût vers le pur et le parfait. Un des avantages des leçons de cet excellent professeur fut d'enflammer l'esprit de son élève, en parcourant avec lui les chefs-d'œuvre des grands maîtres. Malheureusement Pitterlin mourut dès l'année 1804, profondément regretté de son élève reconnaissant, à qui sa mémoire est toujours restée chère.

La perte d'un tel maître étant irréparable à Magdebourg, Fesca, qui avait alors seize ans, se rendit au mois de juin de l'année suivante à Leipzig, pour y continuer ses études sous la direction d'Auguste-Éberhard Müller, chantre et directeur de musique généralement estimé, qui mourut plus tard à Weimar, où il était maître de chapelle. Le jeune homme s'appliqua particulièrement à l'étude des anciennes compositions religieuses, pour laquelle il ne pouvait manquer de trouver dans cette ville de grandes facilités. Il continua également avec persévérance, sous la direction

de son nouveau maître, ses travaux de composition. Entre autres choses, il écrivit pour lui-même des concertos de violon, dont un en *mi mineur*, qu'il exécuta en 1805 avec un succès complet devant un nombreux auditoire. Matthai, directeur de concerts à Leipzig, artiste distingué, lui avait été très utile pour le fini de son jeu, et la société de beaucoup d'autres personnes qui aimaient à accueillir en lui le jeune homme aimable, plein de talent et modeste, contribua beaucoup à le former sous tous les rapports. Depuis cette époque Fesca n'a plus écrit de concertos; il n'était pas fait pour ce genre de composition.

La présence du duc d'Oldenbourg à Leipzig, en janvier 1806, fut cause que le jeune Fesca quitta promptement cette ville. Le duc, qui l'avait entendu dans un concert, se le fit présenter, l'accueillit avec bienveillance, et lui offrit une place dans sa chapelle. Fesca accepta cette offre avec d'autant plus de joie qu'il cessait par-là d'être à charge à ses parens qui avaient d'autres enfans à élever, et qu'il devait lui rester assez de temps pour continuer ses études.

Cependant ce superflu même de loisir, ce manque d'occupation pour un esprit si avide de progrès, l'occasion trop rare d'entendre quelque chose de vraiment distingué, d'en observer l'effet, comme aussi d'exécuter par lui-même et d'appliquer ses observations à un but unique, lui firent bientôt sentir qu'il n'était pas à sa place, quoiqu'il pût se trouver bien d'ailleurs. Une visite qu'il fit à la fin de l'année 1807 à ses parens pour voir encore une fois sa mère languissante, lui donna l'occasion d'entrevoir une perspective nouvelle et plus favorable. La chapelle et l'opéra de Cassel, capitale du nouveau royaume de Westphalie, étaient, grace à l'influence de Reichardt, riches en talens de premier ordre, qui étaient occupés d'une manière brillante, et largement récompensés. On faisait tant pour étendre et embellir ces deux établissemens, favoris d'une cour qui n'était rien moins qu'économe, que le désir vint naturellement à Fesca d'entrer dans le premier. Sur la recommandation du maréchal duc de Bellune, dont il était connu, il trouva l'occasion de jouer devant la cour, et

avec tant de succès, qu'il fut placé sur-le-champ comme violon solo.

C'est à Cassel, où il resta jusqu'à la fin de 1813, qu'il passa ses années les plus heureuses, quoique de fréquentes atteintes de maladie, surtout en 1810 et 1811, vinssent déjà le tourmenter. La rare activité de la vie musicale qu'il y trouva, et à laquelle il eut amplement à contribuer, faisait le fondement de son bonheur : la gaîté de la jeunesse, la société intime de différens artistes distingués, la considération et la bienveillance avec lesquelles il était généralement accueilli, l'augmentèrent encore. C'est alors qu'il se produisit comme compositeur. Il écrivit à Cassel ses sept premiers quatuors (op. 1 et 2, et celui en *ré majeur* de l'œuvre 3,) et ses deux premières symphonies (en *mi b.* et en *ré majeur*). Il avait fait à tout le monde un secret de ces travaux jusqu'à ce qu'ils fussent achevés : leur apparition surprit et ravit le cercle de ses amis. On sait que dans ces quatuors, la partie du premier violon, richement travaillée, a été soignée d'une manière particulière. Cette préférence qu'on ne peut trouver injuste, puisqu'elle ajoute du charme à ces ouvrages, et que les autres instrumens sont loin d'être négligés, venait de ce qu'il pensait volontiers à lui-même en les composant. C'était en effet dans une exécution parfaite du quatuor et principalement de l'adagio où se reflétait toute son ame, que consistait le mérite de Fesca comme violoniste. Il est souvent arrivé que des artistes et des amateurs très recommandables, qui connaissaient ses quatuors et ses quintettis, les aient trouvés tout autres, et y aient reconnu bien plus de sensibilité et d'originalité quand ils les entendaient exécuter par lui-même.

Après la dissolution du royaume de Westphalie, il se rendit en janvier 1814, à Vienne, pour y voir son frère, et y passa quelques mois. Sa santé l'ayant obligé à renoncer à jouer dans les concerts, il se borna à exécuter ses quatuors dans des sociétés particulières. Il publia à Vienne (chez Mechetti) les trois premières livraisons de ces mêmes quatuors.

Sur la proposition du baron de Eude, intendant du théâtre de la cour, à Carlsruhe, Fesca fut nommé premier violon au service du grand-duc de Bade, et en 1815, maître de concerts.

C'est là qu'il composa dans l'espace de onze ans ses neuf autres quatuors et quatre quintetti pour le violon, ainsi que quatre quatuors et un quintetto avec flûte. Il fit pour l'orchestre et pour le théâtre plusieurs ouvertures et deux opéras : *Cantemire et Omar* et *Ceïla*. On lui doit aussi pour le chant beaucoup de compositions détachées, des chorals à quatre voix, des psaumes et d'autres compositions religieuses. Il écrivit ses psaumes dans diverses circonstances importantes de sa vie, et seulement pour épancher devant Dieu ses sentimens intimes de la manière qui lui était le mieux appropriée; par exemple il composa le fragment du psaume 13 (œuvre 25) à l'époque où dans une longue et pénible maladie il avait perdu tout espoir, et le psaume 103 (œuvre 26), dans le sentiment de reconnaissance que lui inspirait sa guérison des fréquens accès d'hémorrhagie qui l'avaient conduit pendant le printemps de 1821 aux portes du tombeau.

Sa guérison ne fut cependant pas complète, et il ne releva plus de cette maladie. Il refusa en outre de suivre quelques conseils qui auraient pu améliorer sa position, et vit son corps valétudinaire dépérir dans une lente consomption. Il ne pouvait plus voir autour de lui qu'un petit nombre d'hommes qui lui étaient particulièrement chers, et qui, seuls, réussissaient quelquefois à l'arracher pour un instant à sa tristesse et à réveiller en lui quelque espérance de vie. Cependant même dans cet état d'abattement son esprit demeura libre et actif, et l'on peut même, en comparant ses dernières productions avec les précédentes, y trouver plus de verve et de gaîté.

L'usage des eaux d'Ems, pendant l'été de 1825, parut lui faire du bien, et ranima tellement ses forces qu'il écrivit encore une ouverture à grand orchestre, et son dernier quatuor pour la flûte. Mais c'était le dernier éclat d'une flamme qui allait s'éteindre. La toux et les oppres-

sions augmentèrent tellement qu'il finit par désirer la mort, et ce souhait fut accompli le 24 mai 1826, à 8 heures du soir. L'amour et l'amitié cherchèrent à adoucir autant que possible ce dernier moment. *Je ne vois plus!* furent ses derniers mots. Il se fit mettre sur son séant, rassembla ses forces, éleva ses mains jointes en priant, et expira sans qu'on pût remarquer la moindre convulsion de mort sur ses traits. Sa figure, qui d'ailleurs était belle, s'éclaircit tellement en cet instant que tous les assistans en furent profondément émus. L'ouverture de son corps montra une telle consomption dans les poumons, qu'on put à peine comprendre comment il avait pu vivre si longtemps. La considération et l'affection générale qui l'avaient entouré se manifestèrent au moment de son inhumation de la manière la plus cordiale. Parmi les solennités qui eurent lieu à cette occasion, nous ne citerons que le chœur chanté sur sa tombe par ses camarades et ses amis, et qui avait été arrangé à quatre voix, par le directeur de musique Srauss, avec le chant du *De profundis*, si profondément senti par Fesca. Deux personnages distingués organisèrent quelques jours après, en l'honneur de sa mémoire et au bénéfice de ses héritiers, un concert public bien composé, qui atteignit complètement le double but qu'on s'était proposé.

Nous donnons ici une liste complète de ses compositions. Ceux de ses ouvrages qu'il préférait sont marqués d'une astérisque.

1° Trois quatuors pour le violon, œuvre 1^er^, Vienne, Mechetti. — 2° Trois *id.*, op. 2, *ibid.* — 3° Trois *id.*, op. 3, en *la b.* *, en *ré* et en *mi* majeur. — 4° Un grand quatuor en *mi b*, op. 4 *, Vienne, Steiner. — 5° Six chansons allemandes avec acc. de piano, op. 5, *ibid.* — 6° Première symphonie, en *mi* majeur, op. 6, Vienne, Mechetti. — 7° Pot-pourri pour violon, en *ut*, *ibid.* — 8° Deux quatuors pour le violon, op. 7, Leipsick, Peters. — 9° Quintetto pour le violon, en *ré* majeur, op. 8. — 10° Un *idem*, en *mi* majeur, op. 9 * Leipsick, Peters. — 11° Deuxième symphonie en *ré* majeur, op. 10 *ibid.* — 12°

Pot-pourri pour le violon, *ibid.* — 13° Un quatuor en *ré* mineur, op. 12, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 14° Troisième symphonie en *ré* majeur, op. 13, Leipsick, Hofmeister. — 15° Un quatuor pour violon en *si b*, op. 14 *ibid.* — 16° Un quintetto pour violon, en *mi* majeur, op. 15, *ibid.* — 17° Six chansons allemandes avec acc. de piano op. 16, Vienne, Mechetti. — 18° Chants à quatre voix avec acc., op. 17 *, *ibid.* — 19° *Cantemire*, opéra en deux actes, op. 18, partition de piano, Bonn, Simrock. — 20° Un quintetto pour violon en *si b*, op. 20, Leipsick, Hofmeister. — 21° Le psaume 9ᵉ avec orchestre, op. 21 *ibid.* — 22° Quintetto pour la flûte en *ut* majeur, op. 22, Bonn, Simrock. — 23° Pot-pourri pour le violon, en *la* majeur, op. 23, *ibid.* — 24° Six chansons allemandes avec acc. de piano, op. 24 *ibid.* — 25 Le psaume 15ᵉ à quatre voix, avec acc. de piano, op. 25 *ibid.* — 26° Le psaume 103ᵉ avec orchestre, op. 26 *ibid.* — 27° Cinq chants allemands avec acc. de piano, op. 27 *ibid.* — 28° *Omar et Leïla*, opera romantique en 3 actes, op. 28, *ibid.* — 29° Pot-pourri pour le cor, op. 29, *ibid.* — 30° Six chansons allemandes avec acc. de piano, op. 30, *ibid.* — 31° Chanson de table à quatre voix, 2 ténors et 2 basses, op. 31, *ibid.* — 32° Cinq chansons allemandes avec acc. de piano, *ibid.* — 33° Air italien avec acc. d'orchestre, op. 33, *ibid.* — 34° Un quatuor de violon en *ut* majeur, op. 34, *ibid.* — 35° Six chansons de table à quatre voix, op. 35, *ibid.* — 36° Un quatuor de violon en *ut* majèur, op. 36 * *ibid.* — 37° Un quatuor pour flûte en *ré* majeur, op. 37, *ibid.* — 38° Un *idem* en *sol* majeur, op. 38, *ibid.* — 39° Andante et Rondo pour le cor, op. 39, *ibid.* — 40° Un quatuor pour flûte en *fa* majeur, op. 40, * *ibid.* — 41° Ouverture pour l'orchestre en *ut* majeur, op, 41, * *ibid.* — 42° Quatuor pour flûte, op. 42, *ibid.* — 43° Ouverture pour l'orchestre, op. 43. On a publié à Paris une collection complète des quatuors et des quintetti de Fesca.

Les quatuors de Fesca sont considérés comme ses meilleurs ouvrages ; cependant nous croyons que ses bonnes compositions religieuses sont supérieures. Personne, que

nous sachions, n'a contesté à ses quatuors le feu, l'ame, l'art, le goût, le fini et en résultat la nouveauté. Cependant quelques voix se sont élevées pour révoquer en doute son génie et son originalité. Nous croyons que c'est à tort; et ce qui prouve en faveur de notre opinion, c'est le grand succès que ses ouvrages ont obtenu. Ses compositions sont, dit-on, inférieures à celles de Haydn, de Mozart et de Beethoven, à la bonne heure; mais il a fait autre chose, et c'est beaucoup.

Un air sérieux, réfléchi et calme, un extérieur modeste, agréable et qui prévenait en sa faveur, un sentiment profond, de l'enthousiasme et le plus grand attachement pour ses amis étaient les qualités dominantes de Fesca. Lorsque des atteintes réitérées de maladie eurent attaqué sa constitution délicate et faible, et que des peines domestiques l'eurent abattu, il se manifesta chez lui une disposition triste et mélancolique et une sensibilité trop irritable; cependant il n'en fit presque jamais souffrir personne et la renfermait en lui-même. Dans l'intimité il montrait souvent la gaîté d'un enfant, pourvu que ses souffrances physiques lui donnassent quelque repos. Comme homme et comme artiste, il n'était pas indifférent au succès, mais il n'y fit jamais le sacrifice de ce qu'il regardait comme le bon et le beau. Il tendit toujours vers ce but tel qu'il le comprenait avec une infatigable continuité d'efforts. S.

EXAMEN DE L'ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE

En Italie, en Allemagne, en Angleterre et en France.

DEUXIÈME ARTICLE.

Singulière bizarrerie des destinées humaines, que les mêmes facultés intellectuelles placent celui qui les possède au faite de la gloire, ou le laissent dans l'obscurité, selon les circonstances où le sort l'a jeté! Napoléon, né en 1720,

aurait vécu ignoré; mais il est venu quarante ans plus tard et son nom occupe l'univers. Mozart, qui n'a point eu d'égal et qui peut-être n'en aura jamais, a franchi d'un saut tous les intermédiaires qui auraient dû se trouver entre la musique simple de ses prédécesseurs et la sienne. Son siècle n'était point préparé à l'entendre, car il avait devancé le temps; aussi vit-il son talent méconnu. Son ombre seule a respiré l'encens que nous brûlons sur ses autels.

Rossini! toi que la nature a comblé de ses dons; toi que la fortune semble conduire par la main, sens-tu bien tout le prix des temps qui t'ont vu naître? Contemporain de Cimarosa, de Paisiello, il eût fallu te contenter d'une gloire partagée; mais tes yeux ont vu le jour quand ceux de ces grands hommes étaient près de se fermer, et ta renommée efface toutes les renommées.

Ce qui est vrai pour ces hommes rares que la nature destine à changer la face des choses, l'est bien plus encore pour ceux qu'elle a traités moins favorablement. Que d'hommes d'un talent réel qui n'ont point joui de la célébrité qu'ils méritaient, parce que le temps où ils se sont produits ne leur fut pas favorable! Ainsi les frères *Orgitano*, *Generali*, *Morlacchi*, et plusieurs autres ont vu leur carrière se borner à quelques succès de localité en Italie, sans que le reste du monde musical ait été informé de la part qu'ils ont eue dans la révolution dramatique que Rossini a consommée; et cela parce que leurs inventions furent à peine connues que leur redoutable rival apparut et attacha à la gloire de son nom ces mêmes innovations qui auraient suffi pour les immortaliser, tandis qu'elles n'étaient pour lui que des accessoires.

Des deux frères Orgitano, Napolitains, Rafael fut celui qui eut le plus de talent; le sien était original. Les formes de ses cantilènes, la coupe des morceaux, l'instrumentation, toutes les parties de sa musique enfin sortaient de la manière des maîtres du dix-huitième siècle et annonçaient une révolution; mais Orgitano mourut fort jeune et n'eut pas le temps de réaliser les espérances qu'il avait données. Les musiciens ont remarqué un air de ce com-

positeur, qu'on avait introduit dans l'opéra de *Pirro*, qui fut joué à l'Odéon, en 1811. Le style en était brillant et nouveau. Son opéra bouffe de *Amore intraprendente* contient les chants les plus heureux, et son instrumentation semble avoir été faite dans l'école de Rossini.

Pietro Mercandetti, qui n'est connu que sous le nom de *Generali*, et que les Italiens même croient Romain, est né en 1787, à Masserano, près de Verceil, dans le Piémont (Voyez *Gregori, della Litteratura Vercellese*). Ayant suivi son père à Rome lorsqu'il était encore fort jeune, il y apprit la musique et devint un compositeur distingué. Doué du génie le plus heureux, Generali était appelé à prendre place au premier rang dans son art; mais entraîné dans une vie désordonnée par des passions fougueuses, il s'est plongé dans les excès les plus condamnables et a fini par altérer ses facultés. Sa fécondité était égale à son talent: on en peut juger par la liste suivante de ses opéras, qui n'est peut-être pas complète. 1° *Don Chisciotte*, op. bouffe; 2° *la Pamela nubile*; 3° *le lagrime d'una Vedova*; 4° *La Calzolara*; 5° *l'Adelina*; 6° *la Vedova delirante*; 7° *la Luisana*; 8° *il Ritratto del Duca*; 9° *la Moglie giudice del Marito*; 10° *Chi non risica non rosica*; 11° *Orgoglio ed umiliazione*; 12° *le Gelosie di Giorgio*; 13° *il Marcotondo*; 14° *la Contessa di Colle Erbose*; 15° *il Bajazet*; 16° *la Cecchina*; 17° *l'Orbo che ci Vede*; 18° *il Servo padrone*; 19° *Rodrigo di Valenza*; 20° *Baccanali di Roma*; 21° *l'Idolo Cinese*; 22° *il Gabba mondo*; 23° *Elena ed Alfredo*; 24° *Adelaide di Borgogno*; 25° *Chiara di Rosemberg*; 26° *la Testa miravigliosa*, etc., etc. On ne connaît à Paris de Generali que le petit opéra d'*Adelina*, qui a été horriblement exécuté par la déplorable *Cantarelli*; mais l'eût-il été mieux, il serait aussi injuste de le juger sur cette bluette qu'il serait absurde de prendre *la Scala di Seta* pour mesure du talent de Rossini.

Moins original, mais cependant fort estimable, François Morlacchi, né à Pérouse, en 1784, s'annonça aussi d'une manière avantageuse dès son début. Après avoir reçu les premières leçons de musique de Louis Caruso, Napo-

litain, il fut envoyé successivement à Bologne et à Lorette pour y étudier le contrepoint sous la direction du père Mattei et de Zingarelli, aux frais du comte Baglioni, protecteur éclairé des arts. Le premier ouvrage qu'il écrivit pour le théâtre fut l'intermède de *il Poeta in campagna*, qui fut représenté à Florence en 1807. Il fut suivi dans la même année de l'opéra buffa *il Ritratto*, à Vérone, de *Corradino* et d'*Oreste*, à Parme, en 1808, d'*Enone e Paride*, opéra seria, à Livourne; dans la même année, de *Rinaldo d'Asti*, à Parme, de *la Principessa per ripiego*, à Rome, de *il Simoncino*, dans la même ville, et de *le Avventure di una giornata*, à Milan, en 1809. En 1810, il écrivit *le Danaide*, pour Rome. Appelé à Dresde l'année suivante, il y composa *Raoul di Crequi;* l'oratorio de *la Passione*, en 1812; *la Capriciosa pentita*, en 1813, et *il Barbiere di Seviglia*, en 1814. Deux ans après il fit représenter à Pilluitz *la Villanella rapita di Pirna*. *Isacco*, oratorio, fut le dernier ouvrage qu'il écrivit pour Dresde en 1817: il y fit l'essai d'une déclamation rhythmée qui tenait lieu de récitatif. Son retour en Italie fut marqué par l'opéra seria de *Laodicea*, qui fut représenté au théâtre Saint-Charles à Naples, et par *Gianni di Parigi*, à Milan. Ce dernier passe pour être un de ses meilleurs ouvrages. Enfin, on connaît encore de Morlacchi *la Morte d'Abele*, oratorio; *Donna Aurora*, opéra buffa; *la Gioventu di Enrico quinto*, *Teobaldo ed Isolina*, et plusieurs autres opéras.

Les trois musiciens dont je viens de parler semblaient destinés à régner sur la scène lyrique de l'Italie, lorsque tout à coup un jeune homme de vingt ans, après avoir donné deux ouvrages sans importance, appelés *la Cambiale di matrimonio* et *l'Equivoco stravagante*, fit représenter à Venise, en 1812, *l'Inganno felice*, où l'on trouvait l'invention à côté du plagiat, l'audace près de la timidité, des chants heureux, un orchestre élégant et surtout un trio, chef-d'œuvre de grace et de verve comique. Ce jeune homme était Rossini.

Né le 29 février 1792, à Pesaro, petite ville de l'état du

Pape, sur le golfe de Venise, Gioacchino Rossini eut pour parens deux artistes pauvres, nommés Joseph Rossini et Anne Guidarini. Le père jouait du cor dans les orchestres des petites villes, où sa femme était engagée en qualité de *seconda donna*, et dans les intervalles des saisons de théâtre, ils revenaient habiter leur petite maison de Pesaro. Le célèbre artiste qui fait aujourd'hui leur gloirepar ses succès, met la sienne à leur prouver sa piété filiale par l'existence douce et indépendante qu'il leur procure.

En 1799, les parens de Rossini le conduisirent à Bologne, mais il n'y commença l'étude de la musique qu'en 1804, à l'âge de douze ans. Son premier maître fut un prêtre nommé *Angelo Tesei*. C'est de lui qu'il apprit l'art du chant, celui de l'accompagnement et quelques notions du contrepoint. En moins de trois ans il avait fait assez de progrès pour être en état de tenir le piano dans les orchestres de quelques petites villes, telles que Lugo, Forli, Sinigaglia, où il accompagna sa mère en 1806. L'année suivante il entra au lycée de Bologne, et y reçut des leçons de musique de *Mattei*. Mais Rossini n'était point né pour faire des études sérieuses dont il n'apercevait pas le but immédiat. C'était une instruction de pratique qu'il lui fallait, parce que si ce n'est la plus solide, c'est la plus expéditive. Voilà pourquoi il préférait aux lenteurs du contrepoint la méthode de mettre en partition les ouvrages qui plaisaient à son oreille, comme les quatuors ou les symphonies de Mozart ou d'Haydn. Son esprit très délié et ce tact parfait qu'il porte dans ses actions comme dans ses ouvrages, lui faisait apercevoir d'abord ce qui pouvait être utile auprès du public : quant au reste, il n'y prenait pas garde. Voilà le secret de ces négligences qu'on trouve dans ses partitions et dont il se moque tout le premier.

Ce fut en 1808 que Rossini fit entendre ses premiers ouvrages qui consistaient en une symphonie et une cantate intitulée : *Il Pianto d'Armonia*. On a vu quels furent ses débuts au théâtre. *A l'inganno Felice*, succéda *l'Oratorio de Ciro in Babilonia* qu'il écrivit à Ferrare; puis il donna à Venise *la Scala di Seta*, l'*Occazione fa il*

Ladro et *il Figlio par Azzardo*. Enfin parut *Tancredi* dans le carnaval de 1813. Là se trouvait la réforme presque complète de l'opéra sérieux; là brillait d'un vif éclat une imagination jeune et vierge, des chants délicieux, un orchestre ravissant; là se trouvait enfin ce *nouveau* qu'on demande aux artistes de toutes parts, mais qu'ils peuvent rarement donner. Ce qui ne l'était pas dans l'œuvre de Rossini avait été présenté par lui avec tant d'adresse qu'il en avait toute l'apparence. J'en excepte cependant un chœur au premier acte dont le motif et les dispositions sont pris sans façon dans les *Noces de Figaro*, de Mozart. Mon intention n'est pas d'analyser ce charmant ouvrage : deux cents représentations à Paris, et tous les morceaux répandus avec profusion en France, me dispensent de ce soin.

A *Tancredi* succéda l'*Italiana in Algieri* qui n'a jamais eu beaucoup de succès à Paris, quoiqu'on y trouve une cavatine charmante (*Languir per una bella*), un duo, l'un des meilleurs morceaux de Rossini, qui depuis en a imité le style dans le motif du *quartetto* du premier acte de la *Cenerentola*, *Zitto*, *Zitto*, *piano*, *piano*. Le *finale* de l'*Italiana* est plein de verve comique; c'est un vrai morceau de scène qui perd beaucoup dans un salon. Cet ouvrage est le premier de Rossini qui ait été joué à Paris : on n'était point préparé à la nouveauté du genre, on ne le goûta pas, et la prévention est restée.

Je ne dirai rien de la *Pietra di Paragone*, parce que bien que j'en aie entendu quelque chose lorsqu'on l'a essayée au théâtre Louvois, je crois que le public et moi ne la connaissons pas. L'ouvrage avait été mutilé et l'on n'avait point alors à Paris des acteurs tels que Galli ou Zucchelli pour jouer les rôles de *Don Pacuvio* et de *Don Marforio*.

L'*Aureliano in Palmira* qui fut écrit à Milan en 1814, n'a point réussi en Italie. L'introduction est un des meilleurs morceaux de Rossini. Le motif du premier chœur : *Sposa del grande Osiride*, a été employé par lui depuis lors dans la cavatine du Barbier de Séville : *Ecco ridente il Ciel*. L'idée de faire servir le chant d'un chœur

religieux dans une sérénade qu'un amant donne à sa maîtresse est une bouffonnerie qui peint à merveille le caractère de ce célèbre artiste.

Il Turco in Italia et *Sigismondo* ont été écrits dans la même année que l'*Aureliano*, l'un à Milan, l'autre à Venise. Le premier a eu du succès à Paris. Le trio : *un Marito scimunito*, le duo : *Per piacere alla signora*, et le quintetto du deuxième acte : *O guardate che accidente!* sont excellens. Nous ne connaissons du *Sigismondo* que l'air qui a été chanté par madame Pasta dans *Romeo et Giulietta*.

L'*Elisabeth* (1815) fut le début de Rossini à Naples. Ce début fut heureux. A Paris l'ouvrage n'a point réussi, quoiqu'il ait été joué successivement par madame Mainvielle-Fodor et par madame Pasta. L'ouverture de l'*Aureliano*, qui est devenue celle de l'Elisabeth, a servi aussi de motif au finale de cet opéra; enfin elle sert encore d'ouverture au Barbier. Cent cinquante représentations de ce dernier ouvrage avaient précédé la première de l'Elisabeth. La répétition continuelle d'une phrase usée pour le public indisposa celui-ci, et empêcha le succès. *Torvaldo e Dorlisca*, qu'on a vu aussi à Paris et qui est tombée à plat, est un ouvrage médiocre.

Ce fut en 1816 que Rossini écrivit à Rome ce *Barbiere di Seviglia*, objet des prédilections des Français, et qui mérite de l'être par l'esprit, la grace et l'abondance de motifs qu'on y trouve. On dit que les Romains remplis de préventions pour le Barbier de Paisiello, ne voulurent point entendre celui de Rossini le jour de la première représentation. Mais le lendemain ils furent honteux de leur sottise et applaudirent avec transport ce qu'ils avaient sifflé la veille. Ce chef-d'œuvre a fait le tour de l'Europe. La *Gazeta*, ouvrage sans importance, précéda *Otello*, qui fut donné à Naples dans la même année que le *Barbiere* l'avait été à Rome. Ce fut dans ce bel ouvrage que Rossini commença à changer sa manière par les longs développemens qu'il introduisit dans ses opéras sérieux, et par l'éclat de son orchestre qu'il rendit plus bruyant; système qu'il a

exagéré dans *Mosè in Egitto*, dans *Maometto secondo*, dans *Zelmira* et dans *Semiramide*.

Tout le monde connaît la *Gazza Ladra* et la *Cenerentola*, qui furent écrits à Milan et à Rome en 1817. Le premier de ces ouvrages est un opéra semi-seria rempli de beautés du premier ordre; le second n'a été connu des dilettanti de Paris que quand M^lle^ Monbelli, Galli et Zuchelli ont été chargés des principaux rôles. On lui avait nui beaucoup en introduisant des fragmens de ses plus beaux morceaux dans le Turc en Italie. Les déplacemens gâtent toujours la musique.

On ne connaît communément d'*Armida* (Naples 1817) qu'un duo, qui est devenu célèbre et qui m'a toujours paru être un contre-sens.

Adelaide di Borgogna, (Rome, 1818), *Ermione* (Naples, 1819) et *Eduardo e Cristina* (Venise, 1819), sont peu connus et n'ont eu que peu de succès. *Ricciardo e Zoraïde* (Naples, 1818), contient un fort beau trio, et *Bianca e Faliero* (Milan, 1820), un quatuor qui est devenu célèbre. On trouve dans *Matilde de Shabran* (Rome, 1821), un *sestetto* qui n'est point connu en France et qui cependant est excellent. La *Donna del Lago* eut à Naples une chute complète, le 4 octobre 1819, et alla aux nues le lendemain. C'est un des ouvrages de Rossini que les Parisiens ont le plus de peine à comprendre.

Dans *Maometto secondo*, *Zelmira* et *Semiramide*, on trouve de fort belles choses : mais la manière du maître s'allourdit sensiblement. Est-ce l'effet d'un système? est-ce fatigue de l'imagination? c'est ce que l'avenir seul pourra révéler. J'analyserai dans un autre article les beautés et défauts de cette musique, qui depuis quinze ans occupe le monde entier; et je ferai voir l'influence qu'elle a eue et qu'elle aura sur l'art et sur les artistes. FÉTIS.

DÉCOUVERTE DE MANUSCRITS

RELATIFS A LA MUSIQUE,

Dans la Bibliothèque Ambroisienne de Milan.

Forkel (dans sa *Littérature de la musique*, pag. 487,) parle d'Anselme de Parme, écrivain didactique qui florissait avant le temps de Gafforio. L'ouvrage de cet auteur, selon ce dernier, consiste en trois livres; mais il ne donne aucun éclaircissement sur l'auteur ni sur le temps où il vivait. Gerber (*Dictionnaire historique des musiciens*) croit que cet Anselme de Parme est le même qu'Anselme Flamand, musicien du duc de Bavière, que Zacconi (*Pratica de musica*, part. II, chap. 10) considère comme le premier auteur de l'addition de la septième note à l'hexacorde de Gui d'Arezzo. L'ouvrage d'Anselme a été découvert dans la bibliothèque Ambroisienne, où il est parvenu d'une manière très singulière. Quelqu'un qui était entré dans la boutique d'un épicier remarqua que le marchand, pour envelopper ce qu'il venait d'acheter, déchirait une page in-folio dont la couverture était déjà arrachée; imaginant que ce volume pouvait mériter un meilleur sort, il en fit l'acquisition et le montra à un de ses amis qui en reconnut aussitôt la valeur; il passa alors des mains de cet acquéreur dans le magnifique dépôt où il se trouve aujourd'hui.

Le père Affo, bibliothécaire de Parme, fait l'éloge d'Anselme, dans un ouvrage en 5 vol. in-4°, intitulé: *Memorie degli scrittori e letterati Parmeggiani* et déplore amèrement la perte d'un dialogue sur la musique écrit par lui. Heureusement ce dialogue existe dans le volume dont nous parlons, et l'on y peut remarquer qu'Anselme était fort célèbre de son temps, et qu'il est auteur de vingt-deux ouvrages sur les mathématiques. Le volume consiste en quatre-vingt-sept pages in-folio d'une écriture très serrée,

avec un grand nombre d'abréviations. La première page est à peine lisible, elle commence ainsi qu'il suit. « Præstan-« tissimi ac clarissimi musici, artium medicinæque ac as-« trologiæ consumatissimi Anselmi Georgii Parmensis, de « musica dicta prima valnearum. »

« Magnifico militi domino et benefactori meo optimo, domino Petro Rubeo, Georg. Anselmus salutem et recommendationem disputationem nostram De harmonica celesti quam corsenæ, septembri proximo, in Balneis habuimus, redactum tuo jussu his in scriptis ad te mitto. Quantum tamen ricolere valui, quatenus quod erratum aut neglectum fuerit pro arbitrio emendes. Vale, integerrime heros; ex Parma, idus Aprilis 1434. »

Après ceci il y a trois sections ou dialogues : 1° *de Harmonia celesti ;* 2° *de Harmonia instrumentali ;* 3° *de Harmonia cantabili.* Il est à regretter que dans cette dernière section les exemples de musique manquent presque tous. Quant à la latinité, elle est extrêmement mauvaise. A la fin de ce traité on trouve la ligne suivante écrite par une autre main : « Liber Franchini Gaffori laudensis musicæ professoris Mediolani Phonasci. » qui paraît être l'autographe de Gafforio. (*La suite au prochain numéro.*)

NOUVELLES DES THÉATRES ÉTRANGERS.

Le nouvel opéra que Mercadante a écrit pour le théâtre royal de Turin vient d'obtenir du succès. Le sujet de l'ouvrage est l'*Ezio* de Metastase, qui a été réduit en deux actes, et auquel on a ajouté des morceaux d'ensemble et des *finali* coupés dans la manière actuelle. La *Gazetta Piemontese* signale comme des morceaux excellens la cavatine d'*Ezio*, le duo entre ce personnage et *Fulvia*, le *quintetto*, le chœur et le *finale* du premier acte, ainsi que l'airde *Fulvia* et le rondeau d'*Ezio*, du second acte. On vante beaucoup le talent que la signora *Bassi* a déployé dans cet ouvrage.

REVUE MUSICALE

PUBLIÉE PAR M. FÉTIS,

PROFESSEUR DE COMPOSITION A L'ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE, ET BIBLIOTHÉCAIRE DE CET ÉTABLISSEMENT.

N° 3. — FÉVRIER 1827.

DE L'OPÉRA, PAR J.-T. MERLE [1].

DEUX considérations se présentent toujours dès qu'il s'agit de cette machine immense qu'on appelle l'*Opéra*. L'une est la nécessité d'intéresser ou d'amuser le public; l'autre, le besoin de restreindre les dépenses. Toutes les administrations qui se sont succédées dans cet établissement ont eu le dessein d'atteindre au double but que je viens de dire: bien peu y ont réussi; on peut dire même que Lully seul en a trouvé le secret; c'est que Lully était à la fois un homme de génie et un bon administrateur. Il avait obtenu de Louis XIV le privilége de l'Opéra, en 1672; mais il n'y avait alors en France ni chanteurs, ni danseurs, ni musiciens en état de jouer dans un orchestre. Il fallut tout créer, et Lully en vint à bout. Il était à la fois le seul compositeur pour son théâtre, le chef d'orchestre, le maître de chant, le maître de ballets et le maître de danse. Lui seul mettait les pièces en scène et enseignait à ses acteurs à marcher et à gesticuler. Il trouvait du temps pour tout, et cependant il a écrit dans l'espace de quinze ans la musique de vingt opéras et de vingt-cinq ballets, outre une foule de divertissemens et de symphonies pour la cour. Aussi son administration fut-elle prospère. A sa mort, qui eut lieu

(1) Paris, Baudouin frères, 1827, brochure de 39 pages in-8°.

le 22 mars 1687, on trouva dans ses coffres 630,000 francs en or, somme énorme pour ce temps. Il laissait en outre le matériel de son théâtre que sa veuve vendit à Francini, son gendre, moyennant 10,000 livres de rente viagère.

Après Lully le secret de l'administration de l'Opéra fut perdu. C'est ce qu'on voit avec évidence par le préambule du réglement, donné en 1713, par Louis XIV, qui commence par ces mots : « Sa Majesté étant informée que de-« puis le décès du feu sieur Lully, on s'est relâché insensi-« blement de la règle et du bon ordre de l'intérieur de « l'Académie royale de Musique... et que par la confusion « qui s'y est introduite, ladite Académie s'est trouvée sur-« chargée de dettes considérables, et le public exposé à la « privation d'un spectacle qui depuis long-temps lui est « toujours également agréable, etc. »

Vingt-cinq ans après la mort de ce grand artiste, les entrepreneurs du spectacle où il avait fait sa fortune étaient donc accablés de dettes! Cependant la dépense totale du personnel de l'établissement n'était que de 67,050 francs. Les premiers sujets du chant étaient aux appointemens de 1,500 livres, en sorte que tous les acteurs, qui étaient au nombre de quatorze, ne coûtaient que 14,700 francs. Les chœurs, composés de trente-six personnes, coûtaient 13,200 francs; la danse, 13,800 francs; l'orchestre, y compris le *batteur de mesure* et quarante-six musiciens, 20,150 francs. Le reste était réparti entre le maître de danse, le compositeur de ballets, le dessinateur, les machinistes et le tailleur. Cent vingt-quatre personnes coûtaient donc 57,050 francs : c'est un peu plus de 500 francs pour chacune. Il ne faut pas croire cependant que ce fussent des gens dépourvus de talent dans leur genre : c'était *Thévenard*, que les mémoires du temps célèbrent comme une basse-taille incomparable; *Boutelou*, dont la voix de haute-contre faisait pâmer et la cour et la ville; la demoiselle *Antier*, si célèbre par sa belle déclamation et sa grande voix; enfin, dans la danse, le fameux *Marcel*, qui voyait tant de choses dans un menuet. Les autres dépenses étaient dans la même proportion.

Du temps de Lully la recette montait de 130 à 140 mille francs, et les dépenses de 70 à 80 mille. Ses successeurs avaient porté la recette jusqu'à 240,000 francs; la dépense n'avait été en 1713 que de 217,000 francs; néanmoins ils étaient alors endettés de 380,780 francs. Ces dettes furent payées en 1730 par un nouvel entrepreneur; mais en 1747 on en avait contracté de nouvelles pour environ 700,000 francs; dix ans après, elles s'élevaient à 1,200,000 livres, quoiqu'on eut reçu une indemnité annuelle de 100,000 francs des fonds particuliers du roi. La ville se chargea de payer le déficit.

Jusqu'en 1778 on avait cru que le défaut de variété des spectacles avait causé la perte de tous les entrepreneurs qui s'étaient chargés de la direction de l'Opéra : on eut alors la preuve qu'on ne peut élever le produit sans augmenter proportionnellement la dépense. Devismes, amateur de musique assez éclairé, offrit de se charger de cette grande entreprise et de verser 500,000 francs dans la caisse de la ville, pour garantie de sa gestion; à la fin de l'année ses 500,000 francs étaient perdus et il sollicita la permission de se retirer. Cependant il avait donné dans le cours de cette année *Thésée* de Lully, *Castor et Pollux* et *Pigmalion* de Rameau, *Ernelinde* de Philidor, *les Trois Ages* de Grétry, *Armide*, *Iphigénie* et *Orphée* de Gluck, *Roland* de Piccini, et de plus ayant rappelé les bouffons et les faisant jouer alternativement avec l'opéra français, il avait fait connaître les plus jolis ouvrages de Piccini, d'Anfossi et de Paisiello; mais le personnel, qui ne coûtait que 67,050 francs en 1713, donna lieu en 1778 à une dépense de 352,580 francs, non compris les bouffons auxquels on donnait 82,000 francs; enfin la dépense totale de 1713 était de 217,050 livres, et celle de 1778 de 907,582 francs. Les premiers sujets du chant et de la danse étaient alors Larrivée, Legros, M^lle La Guerre, Vestris, Gardel aîné, Dauberval et M^lle Guimard.

Cette dépense du personnel s'est élevée progressivement; elle est aujourd'hui de 900,000 francs, et montera probablement encore, car plus les sujets deviennent rares

plus ils sont recherchés et plus il faut les payer. C'est un mal sans remède contre lequel tous les projets d'économie viendront échouer, et auquel il faudra se soumettre tant qu'on n'aura pas trouvé le moyen de former des talens qu'on puisse opposer à des prétentions mal fondées. Madame Saint-Huberty recevait 9,000 francs d'appointemens: son emploi, partagé aujourd'hui entre trois ou quatre nullités, en coûte environ 60,000.

Il est une vérité qu'on n'a pas comprise jusqu'à ce jour : c'est qu'à l'exception des petits théâtres qu'on administre à peu de frais, toute entreprise qui a pour objet les plaisirs du public est ruineuse, surtout lorsqu'il s'agit de théâtres de luxe. Malgré tout son génie et son activité, Hændel, secondé par des talens tels que ceux de Senesino, de la Cuzzoni, de Faustina, et de plusieurs autres de même force, fit des pertes énormes dans l'administration de l'Opéra qu'il avait établi à Londres, et ne se sauva que par la nouveauté de ses oratorios. Les entrepreneurs des théâtres d'Italie peuvent rarement tenir plus de trois ou quatre ans; presque tous nos directeurs de province font de mauvaises affaires, et dans l'espace de quarante ans l'Opéra-Comique de Paris s'est trouvé trois ou quatre fois dans un état de crise alarmant. Lorsque le gouvernement se charge d'administrer un théâtre, il doit y perdre plus que tout autre, parce qu'il ne peut exercer sa surveillance que par des intermédiaires : il n'a plus qu'à ouvrir sa bourse et à fermer les yeux. L'idée de diminuer les dépenses de l'Opéra est donc un projet impraticable; loin de diminuer elles augmenteront selon toute apparence. Les réformes, souvent projetées, ont donné lieu à une foule de brochures qui ont été publiées à toutes les époques. Chacun a proposé son système, depuis l'auteur des *Lettres historiques sur l'Opéra*, Paris, 1720, in-12, jusqu'à M. Merle, ancien directeur du théâtre de la Porte-Saint-Martin, qui vient de publier un petit écrit qui a pour titre : *de l'Opéra*.

Ce n'est pas une diminution de dépense que demande M. Merle : c'est une réforme complète de l'Opéra. Les ob-

jets qu'il passe en revue sont: 1° *l'administration;* 2° *les depenses de l'Opéra;* 3° *la troupe;* 4° *le poème;* 5° *la Musique;* 6° *la danse;* 7° *les décorations et les machines;* 8° *la mise en scène.* Je vais le suivre dans ses raisonnemens, et faire voir ce qu'ils ont de réel ou de faux.

L'*Administration.* Elle se composait autrefois d'un directeur, maître absolu et d'une autorité à laquelle il n'était obligé d'avoir recours que dans des occasions fort rares. Quant aux chefs de services, acteurs, danseurs, subordonnés enfin de toute espèce, ils ne connaissaient que le directeur et ne devaient pas connaître autre chose. Depuis la restauration tout est changé. Une autorité patente, placée en dehors de l'Opéra, mais cependant assiégée par le peuple des coulisses, fait et défait à volonté les directeurs ou les administrateurs, entre dans les moindres détails et donne des ordres jusque sur la forme de l'affiche. Il résulte de là que le directeur et l'administrateur ne sont que des commis dont l'autorité est illusoire, parce qu'on sait qu'on peut toujours appeler de leurs décisions, et parce qu'en définitive on est certain de les faire renvoyer s'ils déplaisent. M. Merle fait à ce sujet les réflexions suivantes, qui sont fort sensées. « Les vices de l'Opéra résident principalement dans la mauvaise distribution des « pouvoirs, dans l'ignorance de quelques chefs, dans le « fâcheux état de quelques-uns des services, et surtout « dans les nombreux abus qui existent à ce théâtre, depuis la porte d'entrée jusqu'à la loge des comparses. « Mais il faut penser qu'on ne détruit pas les abus sans « léser des intérêts, et qu'on ne rétablit pas l'ordre sans « blesser des amours-propres, et que les intérêts lésés et « les amours-propres blessés font et défont les pouvoirs: « rien n'y résiste, préfets du palais, chambellans, surin- « tendans, maréchaux de France, intendans des menus, « ministres, directeurs, agens, administrateurs, régis- « seurs, maîtres de chant; tout est changé, déplacé, ren- « voyé, mis à la retraite ou appelé à d'autres fonctions. »

« Ces variations continuelles du pouvoir, cette instabi- « lité des chefs de cette administration, sont les causes

« principales de la décadence progressive de l'Opéra : il « faut pour opérer le bien dans une entreprise de ce genre « d'abord du talent et ensuite de l'avenir ; par malheur un « directeur est tellement convaincu en y entrant qu'il « n'est là qu'en passant, qu'il songe d'avance à s'assurer « une retraite ; et comme il en sort presque toujours par « un caprice ou par une injustice, il trouve aisément le « moyen de se faire payer son silence ou acheter ses « plaintes. »

M. Merle pense que c'est une erreur de croire qu'un seul directeur puisse conduire l'Opéra, et que les connaissances que nécessite son administration sont trop variées pour qu'on puisse les trouver réunies dans un seul homme. Il voudrait donc qu'on nommât un administrateur général qui représenterait l'autorité supérieure et qui serait chargé de toute la comptabilité, de la haute surveillance des recettes et des dépenses, et des marchés de tout genre. Il présiderait le comité d'administration, fixerait l'ordre des ouvrages à mettre en scène, discuterait tous les programmes qui lui seraient soumis par le directeur de la mise en scène, et serait constamment au théâtre pour régulariser chaque branche de service ; ce serait à lui que s'adresseraient toutes les réclamations ; elles seraient décidées sur-le-champ.

Après cet administrateur général, viendrait un *directeur de la mise en scène* qui aurait sous ses ordres *le chef de la danse*, *le chef des décorations et des machines*, enfin *le chef du matériel*. Tous ces messieurs composeraient le comité d'administration.

Nous voici donc arrivés aux comités d'administration ! Excellent moyen pour ne rien faire et pour tout perdre, inventé par des gens en place qui voulaient se débarrasser de leur responsabilité. Rien n'est plus commode que ces comités : on se sert mutuellement de garant et personne n'est coupable du mal qui arrive. Dans l'état de détresse où est l'Opéra, tout est à refaire ; or les comités discutent et ne font rien. Un homme seul, un honnête homme, un homme doué de beaucoup de fermeté et d'une grande ca-

pacité, pourrait sauver encore l'Opéra de la ruine dont il est menacé. Si jamais on trouve cet homme et si l'on veut l'employer, voici le langage qu'il tiendra à l'autorité : « Si vous voulez me nommer *l'un* des administrateurs de « l'Opéra, je vous remercie de cet honneur, mais je ne « puis l'accepter. Si votre intention est de m'élever à la « dignité de directeur, j'accepte, mais aux conditions sui- « vantes. D'abord je serai maître absolu et vous me dé- « barrasserez de tous ces gens qui se croient les conseillers « nés de tout directeur qui traverse la salle d'administration « de l'Opéra, et qui le conduisent toujours dans la même « ornière. Je sens ce qu'il faut faire, je le ferai; mais si « j'étais obligé de leur expliquer les motifs de ma con- « duite, je ne saurais comment m'y prendre; ils ne me « comprendraient pas, me prendraient pour un extrava- « gant, et m'auraient bientôt renversé. Je vous soumet- « trai les règles de ma gestion, car je veux une respon- « sabilité : je la veux pleine et entière. Si je vous trompe « ou si je suis maladroit, ce qui serait la même chose dans « ma position, vous me chasserez ignominieusement et « me déférerez à la risée ou plutôt à l'indignation publi- « que. Mais s'il est juste que vous soyez instruit de la « marche générale de mes opérations, il est indispensable « que vous restiez étranger aux détails. Que votre appro- « che soit donc interdite à tous mes administrés; qu'ils ne « dépendent que de moi et qu'ils sachent que mes déci- « sions seront sans appel. A ces conditions je vous promets « de rendre l'Opéra florissant, et je vous demande trois « ans pour achever la métamorphose. »

C'est le despotisme que vous demandez là, dira-t-on! — Je n'ai pas dit que ce fût autre chose : d'ailleurs on doit se souvenir que ce directeur serait un honnête homme. — Mais où le trouver? — Je l'ignore.

J'admire l'obstination qu'on met à suivre les mêmes erremens depuis si long-temps, malgré les preuves multipliées de leurs funestes effets. Toujours des comités, des commissaires du roi, des inspecteurs, que sais-je? l'autorité supérieure veut sincèrement le bien, mais ne peut

découvrir les moyens de le faire au milieu de tout cet attirail. Comment croire que dix personnes qui disent la même chose se trompent? Ce sont toujours de petites vues, de petits moyens, des enfantillages qu'on prend pour de grandes résolutions, et si par hasard quelqu'un ouvre un avis raisonnable ou lumineux qui demande quelque fermeté dans l'exécution, l'effroi s'empare de tous les assistans qui, craignant de se compromettre, se hâtent de le rejeter. Ceci me rappelle qu'un jour un comité avait été convoqué à l'Opéra pour aviser aux moyens d'empêcher les petits spectacles de nuire, autant qu'ils le faisaient, aux théâtres royaux. Chacun donnait son avis; les uns voulaient qu'on leur interdît les loges et qu'on les obligeât à n'avoir que des galeries; les autres, qu'on leur défendît de mettre dans leurs pièces de la musique d'opéra, etc. Un homme d'esprit qui avait été nommé directeur de l'Opéra, proposa de les mettre en administration royale. Le moyen était excellent, mais comme on ne peut pas dire impunément de ces choses à des commissaires du roi, l'homme d'esprit ne fut pas long-temps directeur.

FÉTIS.

(La suite au numéro prochain.)

EXAMEN DE L'ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE

En Italie, en Allemagne, en Angleterre et en France.

TROISIÈME ARTICLE.

J'ai dit que les circonstances ont favorisé le génie de Rossini; j'aurais pu ajouter que la tournure de son esprit n'a pas été moins favorable à ses succès : je m'explique. Mozart, artiste passionné, faisait la musique comme il la sentait; il la faisait pour lui-même et prenait la chose au

sérieux, sans imaginer qu'on pouvait s'occuper de plaire à d'autres personnes qu'à celles qui sentent la musique vivement et qui la jugent avec connaissance de cause. Lorsqu'il s'apercevait qu'un de ses ouvrages n'avait pas le succès qu'il avait espéré, il s'enfermait chez lui avec quelques amis, leur faisait entendre l'ouvrage dédaigné par le public, et, satisfait de leurs éloges, ne songeait plus à sa mésaventure. En un mot, c'était l'homme le moins propre à réussir, aussi n'a-t-il point réussi, du moins pendant sa vie. Rossini a peut-être commencé de la même manière, mais il n'a pas tardé à remarquer ce qui était agréable ou ce qui déplaisait au public pour lequel il écrivait, et bientôt il prit la résolution d'éviter l'un et de rechercher l'autre. Ces sortes de calculs se font rarement par les hommes de génie; mais tout nous prouve que Rossini a fait celui dont je parle. Ces coupes arrêtées et toujours semblables de ses airs, de ses duos, de ses morceaux d'ensemble; ces crescendo si souvent répétés; ces rhythmes symétriques employés avec obstination dans le dernier mouvement d'une foule de morceaux; ces accompagnemens en accords détachés par les instrumens à vent; cette quantité prodigieuse d'espèces de canons à l'octave; enfin ces modulations continuelles au mode mineur de la tierce supérieure, sont devenus évidemment des systèmes après avoir été des inspirations. D'ailleurs plusieurs de ces moyens matériels n'appartenaient point à Rossini; le crescendo est une ancienne invention à laquelle Mosca avait donné la forme à la mode; l'accompagnement en accords plaqués par les cors et les bassons a été employé pour la première fois par Mozart, dans l'andante de sa grande symphonie en *ut;* la modulation au mode mineur était une création de *Majo*, dont plusieurs musiciens s'étaient emparés avant que Rossini fût né : mais jusqu'à lui on n'avait usé de ces ressources que de loin en loin et avec discrétion. Le premier il remarqua qu'on rend les choses siennes par l'usage fréquent qu'on en fait : il vit que ce qui agit avec le plus de force sur les hommes est le rhythme bien cadencé; enfin il reconnut que modulation pour mo-

dulation il lui était plus avantageux de se servir de celle dont l'oreille était moins fatiguée que de suivre l'usage ordinaire, qui consiste à moduler à la dominante ou au mode majeur ou mineur relatifs, et comme il jetait au milieu de tout cela une quantité prodigieuse de chants heureux et d'inspirations dramatiques, un air de vie enfin qui procure les succès, il a fini par s'approprier tout ce qu'il avait emprunté, et par se faire pardonner ses réminiscences.

Ses imitateurs n'ont pas peu contribué à rendre le public indifférent sur ces défauts dont les musiciens faisaient grand bruit. A entendre une foule de critiques, il n'y avait dans toute la musique du maître de Pesaro que des moyens matériels dont il répétait l'emploi jusqu'à satiété, et qui lui donnaient les moyens d'écrire ses ouvrages en peu de temps. Mais des moyens matériels sont la propriété de tout le monde; or *Pacini*, *Raimondi*, *Donizetti* et plusieurs autres ont usé assez largement des mêmes ressources; qu'en est-il résulté? des imitations, de la musique jetée continuellement dans le même moule, et pas un ouvrage remarquable. Il ne suffit donc pas de savoir que par un moyen donné on produit un effet voulu; s'il en était ainsi, l'art ne serait plus digne de ce nom : ce serait un métier. Les moyens matériels, qui n'excluent pas le génie, peuvent être utiles dans les mains d'un homme supérieur ; mais ils sont improductifs dans celles de la médiocrité.

On ne peut disconvenir que Rossini, tout en caressant le goût du public, ne l'ait fait dans de certaines circonstances par mépris pour celui de quelques villes dans lesquelles il écrivait. La manière peu favorable dont on accueillait les plus beaux traits échappés à son génie le conduisait quelquefois à se moquer de ses juges. Ce n'est pas en effet ce qu'il a fait de mieux qu'on applaudit toujours le plus; on en a la preuve dans ce délicieux duo du second acte d'Otello : *vorrei che il tuo pensiere*, qu'on remarque à peine au théâtre. A Venise, toute la première partie de l'air d'Assur, dans la *Semiramide*, avait complètement ennuyé, quoiqu'il soit du plus beau caractère.

Rossini, qui l'avait prévu, le termina par cet allégro ridicule dans lequel la petite flûte semble siffler le parterre. Les imitateurs de ce grand artiste font aussi de ces choses-là; mais ils les prennent au sérieux, et rien n'est plus plaisant.

La musique dramatique de l'époque actuelle a produit sur le public un effet qui rejaillit sur l'art en général; c'est de faire paraître froides toutes les compositions qui ne sont pas enveloppées du luxe d'orchestre auquel nous sommes accoutumés. C'est là, ce me semble, un mal réel, car enfin il faudra bien qu'on s'arrête quelque part. Nos facultés sensitives ont un terme! L'exagération des effets n'est peut-être point à son comble, mais elle y arrivera; que fera-t-on alors? Il faudra bien prendre une route rétrograde; mais comme il est plus difficile d'innover dans le simple que dans le composé, il y aura probablement une époque où l'art sera dans un état de langueur plus ou moins prolongé, jusqu'à ce que l'homme de génie destiné à opérer la révolution nécessaire soit venu.

L'*Opera seria*, tel que le faisaient les anciens maîtres italiens, et même Cimarosa et Paisiello, contenait trop de récitatifs, d'airs et de duos, et pas assez de morceaux d'ensemble. Il en résultait une monotonie qui détruisait l'effet des beautés répandues dans les ouvrages de ces auteurs. La marche que prit Rossini, dès le *Tancredi*, opéra à cet égard une réforme nécessaire qui fut achevée dans *Otello*. Là, toutes les situations sont dans la musique, en sorte qu'il y a peu de récitatifs; celui qu'on y trouve étant accompagné par l'orchestre, a aussi plus d'intérêt, et le spectateur n'a pas le temps de se refroidir dans l'intervalle d'un morceau à un autre. Cette manière de traiter l'opéra sérieux est donc une création de Rossini, qui suffirait pour sa gloire. Malheureusement en exagérant son système dans ses derniers ouvrages, en voulant toujours occuper l'attention de l'auditeur par de longs développemens, il la fatigue et dépasse les bornes des facultés auditives. Une partition d'orchestre gravée des *Horaces* de Cimarosa ou de quelque autre opéra de ce maître, est d'en-

viron 400 pages ; et les partitions réduites pour le piano de la *Semiramide* ou de *Zelmira*, en ont près de 600. On dit que ces ouvrages ont eu beaucoup de succès en Italie : je doute qu'ils en aient jamais à Paris autant que *Otello* ou *Tancredi*.

Personne n'a mieux réussi que Rossini à rendre l'orchestre brillant et à lui donner de l'intérêt, même pour les amateurs médiocres. Mais soit qu'il désespérât de soutenir cet intérêt par des moyens ordinaires, soit qu'il aimât le bruit, il a employé dans ses derniers ouvrages le gros tambour, les timbales et les instrumens de cuivre avec tant de profusion, qu'on n'éprouve plus qu'une seule sensation, celle de la fatigue. Ce n'est plus cette manière vive et spirituelle de Rossini, âgé de vingt à vingt-cinq ans; c'est celle de Rossini fatigué, je dirais presque dégoûté de musique. S'il ne s'agissait que d'un homme ordinaire, un pareil abus serait sans danger pour l'art; mais Rossini s'égarant entraîne une foule d'imitateurs à sa suite; et le mal est d'autant plus grand que s'il reconnaît quelque jour son erreur, il n'aura plus les ressources de la jeunesse pour se frayer une meilleure route.

Il est un autre reproche qu'on lui fait communément et qui est fondé en partie : c'est d'avoir dirigé tous les chanteurs sur la même route, et d'avoir détruit toute variété dans le chant, en écrivant tous les traits et les *fioritures* qu'on abandonnait autrefois à la fantaisie des virtuoses. Il est certain qu'à l'exception de deux ou trois artistes distingués, il y a maintenant une telle similitude dans la manière des chanteurs italiens qu'ils semblent chanter toujours la même chose. Ce sont toujours les mêmes traits, les mêmes agrémens, et malheureusement la même ignorance des vrais principes de l'art du chant. Rossini s'excuse en disant que c'est précisément le peu de talent des chanteurs qu'il devait employer qui l'a obligé d'écrire les traits et les fioritures qu'ils étaient en état d'exécuter; mais qu'ils n'auraient point imaginé. Cette excuse est excellente pour lui; car c'était agir en artiste habile qui tire parti des moyens qui sont à sa disposition; mais c'était perpétuer le mal et le rendre incurable.

J'ai parlé des imitateurs de Rossini; ils sont maintenant en grand nombre. Quelques-uns ont un talent réel et n'ont pris de son style que ce qui pouvait s'allier à leurs propres idées; tels sont MM. Carafa, Mercadante et Mayerbeer. Je place ce dernier au nombre des compositeurs italiens, quoiqu'il soit né à Berlin et qu'il ait étudié la musique en Allemagne, parce qu'il a écrit tous ses ouvrages en Italie.

M. Carafa (Michel), né à Naples le 28 novembre 1785, a commencé l'étude de la musique au couvent de *Monte-Oliveto*, à l'âge de huit ans. Son premier maître fut un musicien mantouan nommé Fazzi, habile organiste. Un élève de Fenaroli, nommé Francesco Ruggi, lui fit faire ensuite des études d'harmonie et d'accompagnement, et plus tard il passa sous la direction de Fenaroli lui-même. Enfin, dans un séjour qu'il fit à Paris, il reçut de M. Cherubini des leçons de contre-point et de fugue. Quoiqu'il eût écrit dans sa jeunesse un opéra pour des amateurs, qui était intitulé *il Fantasma*, et qu'il eût composé, vers 1802, deux cantates, *il natale di Giove* et *Achille e Deidamia*, dans lesquels on trouve le germe du talent, néanmoins il ne songea d'abord à cultiver la musique que comme amateur, et embrassa la carrière des armes. Admis comme officier dans un régiment de hussards de la garde de Murat, il fut ensuite nommé écuyer du roi dans l'expédition contre la Sicile, et chevalier de l'ordre des Deux-Siciles. En 1812, il remplit auprès de Joachim les fonctions d'officier d'ordonnance dans la campagne de Russie et fut fait chevalier de la Légion-d'Honneur.

Ce ne fut qu'au printemps de 1814 que M. Carafa songea à tirer parti de son talent, et qu'il fit représenter son premier opéra intitulé : *Il Vascello l'occidente* au théâtre *del Fondo*. Cet ouvrage, qui eut beaucoup de succès, a été suivi de la *Gelosia Corretta*, au théâtre des Florentins, dans l'été de 1815; de *Gabriele di Vergi*, qui fut jouée au théâtre *del Fondo*, le 3 juillet 1816; d'*Ifigenia in Tauride*, à Saint-Charles, en 1817; d'*Adele di Lusignano*, à Milan, dans l'automne de la même année; de *Berenice in Siria*, au théâtre Saint-Charles à Naples, dans l'été

de 1818; et de l'*Elisabeth in Derbishire,* à Venise, le 26 décembre de la même année. C'est dans cette pièce que madame Mainvielle-Fodor a débuté pour la première fois en Italie. Dans le carnaval de 1819, M. Carafa a écrit à Venise, *Il Sacrifizio d'Epito,* et l'année suivante il a fait représenter à Milan *les Deux Figaro.* En 1821, on a joué au théâtre Feydeau *Jeanne d'Arc,* dont il avait fait la musique, et qui contient de fort belles choses. Après la mise en scène de cet ouvrage, M. Carafa alla à Rome, où il écrivit *la Capriciosa e il Soldato,* qui eut beaucoup de succès. Il y composa aussi la musique du *Solitaire* pour le théâtre Feydeau, et celle de *Tamerlano,* qui était destiné au théâtre Saint-Charles de Naples, mais qui n'a point été représenté. Après le *Solitaire,* qui fut joué à Paris au mois d'août 1822, il retourna à Rome pour y écrire *Eufemio di Messina,* qui réussit complètement; puis il donna à Vienne dans l'été de 1823, *Abufar,* dont les journaux allemands ont vanté la musique. Revenu à Paris, il y donna dans la même année le *Valet de Chambre;* en 1824, l'*Auberge Supposée,* et en 1825, un grand opéra intitulé : *La Belle au Bois dormant.* M. Carafa a écrit aussi à Milan, *Il Sonnanbulo,* dans l'automne de 1824, et le *Paria* à Venise, au mois de février 1826.

Saverio Mercadante, né dans la Pouille, en 1798, a fait ses études au collége royal de musique de Naples. Zingarelli, qui a été son maître de composition, le prit d'abord en affection; mais on dit que l'ayant surpris un jour occupé à mettre en partition des quatuors de Mozart, il le chassa impitoyablement de l'école. Mercadante avait été d'abord premier violon et chef d'orchestre au Conservatoire, et avait écrit beaucoup de musique instrumentale, lorsqu'il se livra à la composition dramatique. Ses principaux ouvrages sont : l'*Apoteosi d'Ercole, Violenza e Costanza, Didone, Nitocri, Scipione a Cartagio,* à Rome; *Elisa e Claudio,* à Milan; *Marianne,* et *Donna Caritea,* à Venise, 1826; *Maria Stuarda, Il Posto Abandonato, Amleto, Le Danaïde,* à Naples; *Erode,* à Gênes; et *Ezio,* à Turin, en 1827. Ce jeune compositeur s'était annoncé

d'une manière avantageuse; son opéra d'*Elisa e Claudio* sourtout contient plusieurs morceaux qui, bien qu'ils soient empreints de Rossinisme, ne sont pas des copies serviles. On y trouve du mouvement, de la passion même; mais les espérances qu'il avait données se sont évanouies depuis ses derniers ouvrages.

M. Mayerbeer s'est placé parmi les bons compositeurs de cette époque par ses opéras d'*Emma de Resburgo*, de *Romildo et Costanza*, d'*il Crociato* et de *Marguerite d'Anjou;* mais cultivant la musique comme amateur, il écrit peu, et l'on ne peut asseoir de jugement sur son talent comme sur celui d'un musicien qui a produit beaucoup.

Pacini e Vaccaj sont après ceux que je viens de citer les compositeurs les plus renommés de l'Italie; mais leur chant, la forme des morceaux, leur instrumentation, tout est calqué sur la musique de Rossini. Né à Syracuse en 1798, Pacini vint fort jeune à Bologne et y reçut des leçons de Stanislas Mattei. Avant d'avoir atteint l'âge de dix-sept ans, il écrivit son premier opéra, et donna successivement *Annetta e Lucindo, l'Ambizione delusa, il barone di Dolsheim, il Carnavale di Milano, la Poetessa, della Beffa il Disinganno, Adelaide e Comingio, Piglia il mondo come viene, la Gioventù d'Enrico V, la Vestale, la Schiava in Bagdad, Isabella ed Enrico, Alessandro nell' India, Amazilia, l'Ultimo giorno di Pompeia*, et, le 19 novembre 1826, *Niobe,* au théâtre Saint-Charles à Naples. Son triomphe dans ce dernier ouvrage a été complet : j'ignore s'il était mérité. Nicolas Vaccaj, compositeur dramatique, né en 1791 à Tolentino, près de Pesaro, a étudié le contre-point sous la direction de Janaconi, l'un des examinateurs de la chapelle de Saint-Pierre, à Rome, et le style idéal sous Paisiello. Son premier opéra, *Malvina,* fut représenté à Venise en 1815. Outre la musique de plusieurs ballets, il a écrit : *il Lupo d'Ostende, Pietro il grande*, à Parme en 1824; *la Pastorella Feudataria*, dans la même année, à Turin; *Zadig ed Astartea,* au théâtre de Saint-Charles, à Naples, en 1825; *Giulietta e*

Romeo, à Milan; *Bianca di Messina*, à Turin, en 1826; et *Saule* à Milan.

Au dernier rang des compositeurs vivans on trouve Donizetti, Raimondi, Sapienza, imitateurs obscurs de la manière Rossinienne. Je crois inutile de donner la liste de leurs productions; elles sortent rarement des villes où elles ont été écrites.

En résumé, l'Italie, saturée de Rossinisme, ne possède pas un musicien qui soit en état de lui faire goûter autre chose. Tous les jeunes compositeurs qui se persuadent que les moyens matériels dont j'ai parlé sont la musique de Rossini, se jettent tous dans l'excès de ces procédés mécaniques, en sorte qu'il y a peu d'espoir d'avoir autre chose que des *crescendo*, des *canons*, et tout l'attirail dramatique dont nous sommes fatigués, à moins d'une révolution complète qu'il est difficile de prévoir.

Il me reste à parler des chanteurs, des écoles et des exécutans de toute espèce. Ce sera l'objet d'un article spécial.

FÉTIS.

INSTITUTION ROYALE DE MUSIQUE RELIGIEUSE.

Dirigée par M. Choron.

PREMIER EXERCICE, OU CONCERT SPIRITUEL.

Honneur à M. le vicomte de la Rochefoucault, dont la protection éclairée a donné de la consistance et de la stabilité à l'établissement qui offre aux amis de l'art musical des résultats tels que ceux dont nous avons été les témoins jeudi dernier. Il ne s'agit point ici d'un de ces succès d'apparat comme on en voit beaucoup à Paris, dans lesquels des défauts essentiels sont masqués avec adresse: dans l'Institution royale de musique religieuse, le choix de la musique, l'exécution des masses, les solos, et surtout le

sentiment musical, tout est bon, excellent. Je le répète, honneur à celui qui, choisi par le roi pour administrer les arts, a su discerner l'utilité d'un pareil établissement et lui a donné la direction la plus utile pour les progrès de la musique en France.

C'est par le style religieux que la musique conserve ses formes classiques; rien ne le prouve mieux que le plaisir qu'on éprouve encore à l'audition des bons ouvrages des siècles précédens, tels que ceux de Hændel, d'Alexandre Scarlatti, de Lotti et même de Palestrina, tandis qu'on ne supporterait plus au théâtre la représentation d'un opéra du plus moderne de ces maîtres. Malheureusement la plupart des chefs-d'œuvre en ce genre des écoles d'Italie et d'Allemagne sont inconnus en France. On ne fait plus aujourd'hui de musique dans les églises, et lorsqu'on en faisait, lorsque les maîtrises de cathédrales étaient en grand nombre dans les provinces, la plupart des maîtres se bornaient à faire exécuter la musique qu'ils composaient eux-mêmes, musique bien inférieure à celle de nos voisins; car l'école et le goût ont été détestables chez nous jusqu'à l'établissement du Conservatoire. Le seul musicien français qui ait du talent pour l'église est Lalande. M. Gossec a montré, par sa messe des morts, qu'il pouvait faire de belles choses; mais il a peu écrit. Quant à Giroust, il est tombé dans l'oubli ainsi que tous les musiciens de son école: aucun d'eux ne méritait un meilleur sort. C'est donc un service important que M. Choron rend aux artistes et au public que de les familiariser avec ce que lAllemagne et l'Italie ont produit de meilleur à toutes les époques; on peut s'en rapporter à lui pour le choix des morceaux; son goût et son expérience sont de sûrs garans que ce choix sera fait avec discernement.

Déjà il avait établi un service régulier dans l'église de la Sorbonne, service qui était fait par les élèves de son école, et qui se continue tous les dimanches et fêtes. Les ouvrages qu'on y entend sont ceux qu'on désigne en Allemagne par le nom de *petite musique d'église* parce qu'elle est très brève. Ce n'est point de la musique forte; mais

cependant leurs auteurs tels que Bühler, Ohnewald et surtout Dedler, ne sont pas dépourvus de talent. Leurs compositions ont le double mérite d'une exécution facile et d'une harmonie qui a de la douceur et du charme, quoiqu'elle soit fort simple. L'entreprise que forme aujourd'hui M. Choron est bien plus intéressante pour les vrais amateurs : ce sont les chefs-d'œuvre de Hændel, de Bach, de Jomelli, de Mozart, de Haydn, de Scarlatti, de Beethoven, de Cherubini, de Hummel, et de tous les vieux maîtres des deux écoles qui vont charmer leur oreille par l'exécution parfaite de plus de cent élèves.

Ces exercices ou concerts spirituels que nous avons annoncés dans notre premier numéro, ont commencé jeudi dernier, 22 de ce mois; un auditoire nombreux et choisi y assistait, et a manifesté par des applaudissemens fréquens le plaisir et l'étonnement qu'il éprouvait. Le programme se composait comme il suit : PREMIÈRE PARTIE. 1° *Splendente te, Deus*, motet de Mozart, chanté en chœur par tous les élèves. 2° Ps. 132. *Ecce quam bonum*, à quatre voix d'hommes, par l'abbé Vogler. 3° *Insanæ et vanæ curæ*, motet de J. Haydn, chanté en chœur par tous les élèves. 4° *Cor mio!* madrigal à cinq voix, sans accompagnement, par A. Scarlatti. 5° *Mentre io ripongo*, Salmo X, de Benedetto Marcello. DEUXIÈME PARTIE. *Le Messie*, oratorio de Hændel. Première partie : la naissance du Messie.

Quoiqu'ils fussent émus par la crainte inséparable d'un premier essai, les élèves ont montré dès le début du motet de Mozart tout ce qu'on devait attendre d'eux. Une exactitude rigoureuse de mesure et d'intonation, une grande fermeté d'ensemble, un sentiment unanime des nuances, et une prononciation parfaite, moyen certain d'expression, furent les qualités qu'on remarqua en eux, et qui frappèrent vivement l'auditoire. Jamais d'hésitation, de rentrée mal faite ; il semblait qu'il n'y eût qu'un seul exécutant à chaque partie, tant l'ensemble était parfait. Le psaume de l'abbé Vogler est plein de grace et de l'harmonie la plus suave. Il a été fort bien chanté par MM. Beaucourt, de

Villiers, Canaples et Masson. On reconnaît la vigueur de Haydn dans le motet *Insanæ et vanæ curæ,* de J. Haydn; mais l'irrégularité de la modulation qui passe de *ré* mineur en *fa* mineur à la fin de la première partie donne à la coupe du morceau un certain air d'*étrangeté* qui détruit une partie du plaisir que font éprouver les belles choses, qui sont d'ailleurs prodiguées dans le reste du morceau. Les élèves de M. Choron ont montré dans l'exécution une énergie digne du grand maître dont ils rendaient les inspirations.

L'indisposition subite d'une jeune personne n'a pas permis d'exécuter l'admirable madrigal de Scarlatti : *Cor mio!* Mais il a été remplacé par celui de Palestrina : *Alla riva del Tebro,* curieux *specimen* des compositions du plus grand musicien du seizième siècle. L'école dirigée par M. Choron est certainement le seul endroit de l'Europe où l'on puisse entendre aujourd'hui ce genre de musique aussi bien exécuté. L'habile professeur qui la dirige a trouvé la tradition qui peut le mieux en faire ressortir les beautés; et ce n'est pas une des choses les moins étonnantes de cet établissement que d'entendre cent chanteurs qui exécutent *piano* un long morceau à voix soutenue sans accompagnement, et qui finissent dans le ton où ils ont commencé avec une justesse prodigieuse. A la suite du madrigal de Palestrina, M. Choron a fait chanter à ses élèves l'introduction du *Davide penitente,* oratorio ou plutôt cantate de Mozart, dont le mérite est au-dessus de tout éloge, et qui cependant est resté jusqu'à ce moment inconnu en France. Mademoiselle Duperron en a chanté les récits avec beaucoup de goût et d'ame. Cette jeune personne est douée d'un avantage fort rare : un organe sensible et dont les inflexions se prêtent à merveille aux chants d'expression. Le dixième psaume, par Marcello, a terminé la première partie. Ce n'est pas le meilleur de ce maître ; mais le dernier morceau en est excellent. Les élèves de M. Choron l'ont chanté supérieurement, quoiqu'il soit fort difficile, et y ont mis un feu, un *brio,* une *convenance* de tradition qui leur fait le plus grand honneur.

Que dire de ce Messie de Hændel qui occupait la seconde partie de l'exercice ? Où trouver des expressions pour louer dignement cette composition colossale ? Il faut l'entendre, admirer et se taire. On croit communément en France que ce style sévère, hérissé de fugues et d'imitations, n'est susceptible de plaire qu'à des oreilles savantes ; c'est une erreur qu'abjurera tout homme sensible à la musique qui entendra l'ouvrage dont je parle comme il vient d'être chanté chez M. Choron. Quoique dépouillé de son orchestre et accompagné seulement par le piano et des basses, ce bel ouvrage a produit sur l'auditoire l'effet le plus vif. Il y a quelque chose de si grand, de si supérieur dans cette œuvre immortelle, qu'on est subjugué, entraîné même par ces fugues, objet ordinaire d'effroi pour les amateurs médiocres. L'exécution des solos et des chœurs a complété le triomphe de M. Choron et de ses élèves ; et les éloges des artistes distingués qui assistaient à la séance se sont joints aux triples salves d'applaudissemens du public.

M. Choron aime passionément la musique et communique son enthousiasme à ses élèves. Chez lui on se sent dès le premier abord comme dans une atmosphère musicale. L'émulation est complète, car elle est arrivée au point que le plus grand plaisir des élèves est de faire de la musique. De là les heureux résultats dont je viens d'entretenir mes lecteurs. Pourquoi faut-il que le chef d'une autre école, bien plus importante par son ancienneté et par le nombre de ses professeurs et de ses élèves, ne sache pas exciter une émulation semblable? Mais n'anticipons pas sur ce que j'aurai à dire sur ce sujet quand j'examinerai l'état de la musique en France.

FÉTIS.

BIOGRAPHIE.

Conti (Francois), le plus habile théorbiste qu'il y ait jamais eu, naquit à Florence dans la seconde moitié du

dix-septième siècle. On ignore où il fit ses études musicales; mais il paraît qu'elles furent bien dirigées, car il écrivait bien, quoiqu'il manquât d'invention, et qu'il se bornât à imiter le style d'Alexandre Scarlatti. Conti se rendit à Vienne en 1703, et y entra dans l'orchestre de la chapelle impériale en qualité de théorbiste. L'Empereur, qui aimait son talent, le nomma peu après compositeur de sa chambre et vice-maître de sa chapelle. A la mort de Ziani, en 1722, il devint titulaire de sa plaee. Quantz, qui entendit Conti jouer du théorbe à Prague, en 1723, dans l'opéra de *Costanza et Fortezza*, parle de son jeu avec admiration. Il paraît qu'il avait fait un voyage à Londres, vers 1709, car on y représenta, dans le cours de cette année, son premier opéra, intitulé *Clotilda*. Cet ouvrage fut suivi de beaucoup d'autres qu'il composa pour la cour de Vienne, et qui lui valurent l'estime du public et la faveur de l'Empereur. Un événement inattendu vint, en 1730, renverser l'édifice de sa fortune, et le plonger dans une situation déplorable. Cette histoire est curieuse et mérite d'être rapportée. Une discussion s'étant élevée entre un prêtre séculier et Conti, celui-ci fut insulté d'une manière grave par l'homme d'église, et se vengea par un soufflet. Le clergé ayant été saisi de cette affaire, condamna le compositeur à faire amende honorable à la porte de l'église cathédrale de Saint-Étienne, pendant trois jours. Quoique l'Empereur fût attaché à son maître de chapelle, il n'eut point le courage d'annuler cet arrêt; peut-être ne croyait-il pas en avoir le pouvoir : il se borna à réduire à une seule séance la station à la porte de l'église. Irrité par l'insolence des prêtres et par l'humiliation à laquelle il était condamné, Conti n'employa le temps qu'il passa sur les marches de Saint-Étienne qu'à vomir des injures contre ses juges. Cette scène scandaleuse le fit condamner à recommencer son épreuve, le 17 septembre suivant, revêtu d'un cilice, et entouré de douze gardes, avec une torche dans la main. Bientôt après un arrêt du tribunal civil le condamna à payer au clergé une amende de mille florins, à un emprisonnement de quatre ans, et ensuite à être banni de l'Autriche. On croit que cet infortuné mourut dans sa prison.

Voici la liste de ses ouvrages : 1° *Clotilda, opera-seria*, à Londres, en 1709; 2° *Alba Cornelia*, à Vienne, en 1714; 3° *I Satiri in Arcadia*, 1714; 4° *Teseo in Creta*, 1715; 5° *Il finto Policare*, 1716; 6° *Ciro*, 1715; 7° *Alessandro in Sidone*, 1721; 8° *Don Chisciotte in Siera Morena*, 1719; 9° *Archelao, Re di Cappadocia*, 1722; 10° *Mose preservato*, 1722; 11° *Penelope*, 1724; 12° *Griselda*, 1725; 13° *Isifile*; 14° *Galatea Vindicata*; 15° *Il trionfo dell' Amore e dell' Amicizia*; 17° *Motetto à soprano solo*, 2 *viol. concert.*, 2 *violini ripieni*, 2 *ob.*, *viola*, *viola di Gamba e Basso*; 18° *Cantata : Lontananza dell' amato, etc. à soprano solo*, chalumeaux, *flauto*, *violino sordinato*, *liuto francese e cembalo*; 19° *Cantata : Con piu luci di Condori, etc. à soprano solo*, chalumeaux, 2 *violini con cembalo*; 20° *Cantata, Poi che speme, etc., à soprano*, 2 *violini, viola e basso*; 21° *Cantata, quando penso a colei, à soprano e cembalo*. Les archives de musique du prince de Sondershausen contiennent un volume manuscrit qui renferme vingt-six cantates de Conti.

DÉCOUVERTE DE MANUSCRITS

RELATIFS A LA MUSIQUE,

Dans la Bibliothèque Ambroisienne de Milan [1].

Le succès qui couronnait les recherches du célèbre professeur Majo stimula d'autres savans et les engagea à explorer cette superbe bibliothèque dans l'espoir d'y faire encore d'importantes découvertes. Ils réussirent dans leur entreprise, et parmi les choses curieuses qu'ils surent trouver, on peut citer les suivantes comme les plus intéressantes.

Le premier manuscrit, coté R. 47, est du quatorzième siècle; il contient plusieurs traités de Roger Bacon sur les

(1) Voyez le n° 2 de la *Revue Musicale*, p. 71.

mathématiques, parmi lesquels on en trouve un sur la musique intitulé : *Opusculum valde utile de musicâ*. Il est écrit en abreviations très difficiles à déchiffrer et remplit vingt-huit pages in-folio. Ce traité n'est pas contenu dans l'édition des œuvres de Bacon publiée par Samuel Jebbe, à Londres, en 1773, in-folio. On y trouve, page 48, un chapitre singulier qui a pour titre : « Quomodo pulsus « sive arteriæ musicæ moveantur. De secundo vero pro- « missionis quo modo natura musicæ in pulsu inveniantur, « sicut dicunt Galienus et Avicena. »

Ce traité est tout-à-fait différent de celui du même auteur, intitulé : *de Valore musices*, et je ne sache pas qu'il ait jamais eté cité par aucun écrivain.

Le second manuscrit, coté O, 123, est aussi du quatorzième siècle. Il contient onze pages et renferme des règles pour chanter la musique grecque avec une hymne notée. Le titre du livre est comme il suit : *Αρχκὴ σὺν θεῶ ἁγιω τῶν σηγια θιῶν τῆς ψαλτεκής τέχνης*. On trouve ensuite l'explication des notes, des tons, etc. Le tout est entremêlé de signes musicaux, partie en encre rouge et partie en encre noire.

Le troisième manuscrit, R. 71, consiste en cent quarante feuillets de parchemin, in-folio. Il renferme des chansons populaires du quatorzième siècle, dont une partie est notée en musique.

Dans la bibliothèque du marquis Jean-Jacques Trivulzio de cette ville, se trouve un superbe manuscrit qui contient un traité de musique en quatre-vingt-quinze feuillets de parchemin, in-folio, par un prêtre nommé Florentius. Il est du quinzième siècle. Le titre est richement orné de miniatures et de peintures de l'école de Léonard de Vinci. Une des figures représente même le portrait de ce célèbre peintre. Les notes, la main musicale de Gui d'Arezzo, et les autres signes musicaux qui se rencontrent dans le texte, qui lui-même est extrêmement soigné, sont presque tous en or. Sur un des côtés du titre sont ces mots : « Florentii musici sacerdotisque ad illustriss. et ampliss. Dom. et D. Ascanium Mariam Sforziam, vice-comitem ac sancti viti diaconum cardinalem digniss. liber musices incipit. »

De l'autre côté : « Florentinus musicus et sacerdos ill^mo. au « ampliss°. Ascanio cardinali domino suo S. »

D'après ce titre, on peut conjecturer que le manuscrit a été écrit en 1492. Vient ensuite la dédicace, un court index des noms contenus dans le texte, et une table des matières. Le traité sur la musique est divisé en trois livres, lesquels sont intitulés comme il suit : « De laudibus, virtute, utilitate et effectu musices. Quid sit musica; unde dicatur. De tribus musices generibus. Quid vox; unde dicatur, et quot ejus species. Quomodo in manu musices litteræ vocesque ordinantur. De mutationibus. De signis acumen gravitatemque significantibus, et eorum officio quare in *b*, *fa*, *mi*, non fit commutatio. De modis. De cognoscendis Antiphonis et aliis cantibus ecclesiasticis. De modo figurando notulas. De conjunctis. De consonantiis. De contrapuncto. De compositione. De Neuma et cadentia. De cantu figurato, etc. » Florentius et son livre ont été inconnus à tous les bibliographes.

MUSIQUE NOUVELLE ET ANNONCES.

N° I. Huit petites pièces pour guitare seule, composées et dédiées à M^lle Athénaïs Paulrain, par D. Aguado. Prix, 4 fr. 50 c.

N° II. Six petites pièces pour guitare seule, composées et dédiées à Madame Sophie de Fossa, par D. Aguado. Prix, 3 fr. 50 c.

Chez Richault, éditeur, boulevart Poissonnière, n° 16; Meissonnier aîné boulevart Montmartre, n° 25, et chez l'auteur, place des Italiens, hôtel Favart.

N° III. Sonate facile pour piano-forté, composée exprès pour des petites mains, par M. A. F. de Tórdova. Prix, 5 fr. Chez Richault, éditeur de musique, boulevart Poissonnière, n° 16, au premier.

Les vrais amateurs de musique apprendront sans doute avec plaisir que M. Baillot donnera, dans le mois prochain, quatre nouvelles soirées de quatuors et de quintetti dans le local de l'ancien hôtel Fesch, rue Saint-Lazare, n° 59. Elles auront lieu les 8, 15, 22 et 29 mars.

On souscrit chez M. Baillot, rue des Messageries, n° 6.

REVUE MUSICALE

PUBLIEE PAR M. FÉTIS,

PROFESSEUR DE COMPOSITION A L'ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE,

ET BIBLIOTHÉCAIRE DE CET ÉTABLISSEMENT.

N° 4. — MARS 1827.

DE L'OPÉRA, PAR J.-T. MERLE [1].

DEUXIÈME ARTICLE [2].

Des dépenses de l'Opéra. « Plus on économisera à « l'Opéra, plus l'Opéra coûtera cher, » dit M. Merle; « cette « opinion, qui a l'air d'un paradoxe, est pourtant d'une « grande vérité; dans un théâtre qui ne vit que de luxe et « de splendeur, on ne diminue pas les dépenses sans di- « minuer les recettes dans une proportion effrayante; un « directeur qui prendra l'Opéra au rabais ruinera le gou- « vernement. » Pour donner plus de poids à son opinion, M. Merle compare les recettes et les dépenses des années 1781 et 1787; dans la première, les dépenses de l'Opéra s'élevèrent à 911,277 livres, les recettes à 463,037 liv.; le déficit fut de 448,240 liv.; dans l'autre, les dépenses montèrent à 1,134,705 liv., les recettes à 864,451 liv.; le déficit ne fut que de 270,254 livres.

Il y a du vague dans la manière dont M. Merle exprime sa pensée : peut-être n'était-elle pas même bien nette. Sous la dénomination générale de *dépenses de l'Opéra*, il n'entend que celles qui sont occasionnées par les ouvrages nouveaux ou par la remise en scène des anciens; mais ce n'est là que la plus petite partie de ce que coûte ce théâtre.

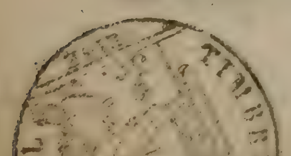
(1) Paris, Baudouin frères, 1827, brochure de 39 pages in-8°.

(2) Voyez le n° 3 de la *Revue Musicale*, p. 73.

L'énorme budget du personnel qui reste le même ou qui augmente, quel que soit le produit des recettes : voilà la ruine de l'Opéra. Quant aux dépenses de luxe, il n'était pas nécessaire de recourir aux années 1781 et 1788 pour démontrer qu'elle sont utiles quand elles sont appliquées à des ouvrages susceptibles de succès. Qui doute, par exemple, qu'on ait eu raison de monter avec pompe *la Lampe merveilleuse*, dernier ouvrage productif de ce théâtre? Ce n'est assurément ni la pièce ni la musique qui ont été causes de l'empressement du public; mais un conte populaire, un sujet qu'on pouvait comprendre sans entendre les paroles, avantage précieux à l'Opéra, enfin une occasion naturelle de spectacle et de luxe qu'il eût été maladroit de manquer : voilà ce qui a procuré soixante-dix bonnes représentations à un ouvrage médiocre.

M. Merle me paraît s'être trompé dans le choix du titre de son paragraphe ; il devait être : *des recettes de l'Opéra;* car son objet principal est le produit. Or, le produit est précisément le résultat de la situation plus ou moins florissante des diverses parties qui composent le spectacle, du choix des pièces, de la variété du répertoire, du talent des chanteurs et des danseurs, de la bonté de la musique, de l'exécution plus ou moins soignée de l'orchestre et des chœurs, d'un luxe bien entendu, enfin de la renommée bonne ou mauvaise que le spectacle obtient dans le monde. C'est donc tout cela qu'il faut améliorer d'abord ; quant à la dépense du matériel, il est certain que la différence entre l'éclat et la négligence ne sera pas de cent mille francs par an : ce n'est donc pas de cela qu'il s'agit. Il n'est même pas question de savoir si tel ouvrage est de nature à indemniser des dépenses qu'on fera pour lui ; car, dans le doute, il faut rejeter la pièce au lieu de la monter mesquinement.

M. Merle me paraît trop occupé de petits détails, de *quinquets*, de friponneries de tailleurs, de charpentiers, etc. Il fait consister en partie les talens des administrateurs à empêcher ces désordres; mais ce n'est là que la science d'un maître de maison qui veille à ce que son cuisinier, son cocher ou son intendant ne le volent pas. Nul doute



qu'il soit nécessaire d'économiser et d'empêcher le gaspillage; mais il faut commencer par supprimer toutes les places non-seulement inutiles, quel que soit le mérite de ceux qui les occupent, mais même nuisibles parce qu'elles gênent le jeu d'une machine déjà trop compliquée. On assure qu'il y a pour plus de soixante mille francs de ces places à l'Opéra ! Or, soixante mille francs bien employés peuvent rapporter un million en recettes. Je passe à des objets plus importans.

La troupe. Triste sujet de réflexions! parce qu'à côté du mal présent, se trouve un avenir sans espoir, à moins que des mesures vigoureuses, qu'on ne prendra peut-être pas, ne soient mises en œuvre sur-le-champ.

M. Merle n'examine les sujets de l'Opéra que sous le rapport de ce qu'ils coûtent, et sous celui de l'obéissance qu'on est en droit d'exiger d'eux. Mais c'est assez nous occuper d'argent; il est temps de passer à des considérations plus élevées.

A l'exception de quelques acteurs trop façonnés aux anciennes routines pour changer de manière, on chante mieux à l'Opéra qu'on ne le faisait autrefois; mais ce mieux n'est que relatif. On a suivi, presque malgré soi, la tendance au chant qui se manifeste dans toutes les classes de la société, et que nous devons à la présence d'un théâtre Italien. On chante mieux généralement; mais nous n'avons point de grand chanteur, comme il en faudrait à l'Opéra, c'est-à-dire de belles voix unies à une belle mise de son, à une vocalisation parfaite, à beaucoup d'ame et d'énergie. Autrefois les acteurs de ce théâtre n'étaient pas d'habiles chanteurs; quelques-uns même, tels que Lainez ou Adrien, chantaient comme des cuistres; mais ils se distinguaient presque tous par quelque qualité dominante qui suffisait aux plaisirs du public. Legros, Rousseau, Chéron, Lays, avaient des voix magnifiques; Lainez était doué d'une chaleur entraînante, et M^me^ Saint-Huberty fut l'une des meilleures actrices qu'il y ait jamais eu. D'ailleurs la nature de leur talent était analogue aux ouvrages qu'ils représentaient La déclamation lyrique régnait alors à

l'Opéra. Le mâle génie de Gluck avait accoutumé les Français à une expression fortement dramatique; et comme toute la nation avait du penchant pour les cris, les formes chantantes avaient été négligées, et l'art du chant était devenu moins nécessaire. Tout était donc bien, puisqu'il y avait accord entre les acteurs et le public. Mais les ouvrages de l'homme célèbre qui avait tracé cette route, sans cesser d'être admirables en leur genre pour les vrais connaisseurs, ne plaisent plus à la génération nouvelle. Or, on ne raisonne point avec le public sur ses goûts : s'il veut du nouveau, il faut le lui donner, sous peine de le voir s'éloigner. Une révolution est devenue nécessaire, cela est évident; mais pour la consommer, il faudrait des moyens d'exécution; ces moyens sont maintenant bien faibles et le deviendront peut-être davantage.

Nourrit a du goût, de l'ame même et chante fort agréablement; mais sa taille, le volume de sa voix, tout s'oppose à ce qu'il joue les rôles de héros. La nature l'a destiné au genre gracieux dans lequel il a obtenu et obtiendra des succès mérités. Les autres tenors de l'Opéra sont d'une nullité désespérante. Dérivis, Prévost, Bonnel et quelques autres se partagent les rôles de basse; je ne dirai rien du premier puisqu'il est au bout de sa carrière théâtrale; Prévost et Bonnel peuvent être utiles comme secondes basses, mais ne sauraient remplir l'emploi de premières d'une manière satisfaisante; il ne reste donc que Levasseur qu'on dit être engagé. Celui-là a une belle voix; il est bon musicien, chante avec goût et produit de l'effet dans les morceaux d'ensemble; malheureusement il est froid, timide, inanimé lorsqu'il est seul sur la scène et l'on ne peut guère espérer de lui qu'il devienne bon acteur; mais on peut en tirer parti en faisant des rôles à sa taille. Le lourd emploi de Lays, de ce bariton qui ne vocalise point est un reste du système gothique de l'Opéra. A Dieu ne plaise que je rejette ce genre de voix qui lie l'harmonie entre la basse et le ténor; mais il faut qu'elle chante, qu'elle vocalise, et elle ne l'a pas fait chez nous jusqu'à présent. Dabadie, qui est chargé de cet emploi, le remplit sans émulation,

sans chaleur et comme un homme qui fait tranquillement son métier; mais il est encore jeune, et peut-être en attaquant son amour-propre parviendrait-on à lui faire sentir la nécessité de travailler et de changer de manière. Venons aux femmes.

Il n'y a plus de grande actrice à l'Opéra; disons mieux, il n'y a plus d'actrice : Mme Branchu a été la dernière. Mlle Cinti, sur laquelle on ne peut guère compter parce qu'elle fait un double service, Mlle Cinti chante avec pureté, avec élégance, mais sans chaleur, sans ame, et sans animer la scène. Toutefois, c'est une ressource qu'il faut ménager, car le plaisir des oreilles est quelque chose. Mlle Grassari ne me paraît être d'aucune utilité : c'est une faible actrice dans l'ancien style dont il ne faut plus. Il n'en est pas de même de Mme Dabadie; elle ne manque pas de chaleur et ne vocalise pas mal; un directeur qui aurait le sentiment de sa position et de ses ressources en tirerait parti. A l'égard de Mlles Frémont et Jawureck, elles ne peuvent prétendre à l'emploi de première femme, mais elles seraient d'assez bonnes secondes. Ce qui manque essentiellement à l'Opéra comme en France, c'est un bon contr'alto, espèce de voix qui n'était pas même remplacée autrefois par les hautes-contres du midi; mais dont l'absence est encore plus sensible aujourd'hui, l'intervalle d'octave qui se trouve entre la voix de soprano et celle de ténor n'étant plus rempli.

Tout ce que je viens de dire du personnel chantant n'est pas satisfaisant; mais comme on ne crée pas des chanteurs dramatiques en un tour de main; comme il faut que le théâtre ne ferme pas, il faut bien songer à user de ce qu'on a en l'employant de la manière la plus avantageuse. Pour cela il faut prendre un parti sur-le-champ; mais le prendre franchement, sans regarder en arrière, et sans se laisser arrêter par des obstacles qu'on est sûr de rencontrer, quelque route qu'on prenne. Quittez l'ancien répertoire; laissez reposer Gluck, Sacchini, Piccini; abandonnez tous ces ouvrages que vous ne pouvez plus jouer avec avantage, n'ayant plus de talens dramatiques à votre disposition;

vous montrerez plus de respect pour ces grands artistes en renfermant leurs chefs-d'œuvre dans vos bibliothèques qu'en les exposant aux outrages d'une exécution déplorable. Vous avez quelques élémens de chant, servez-vous-en. Faites composer des ouvrages pour vos acteurs; en étudiant les moyens de chacun, on le montrera du côté qui lui est le plus favorable, et tel qui n'excite aujourd'hui que la pitié passera peut-être bientôt pour un artiste habile. Excitez le zèle et la verve de Rossini, de Mayerbeer, de Boieldieu, d'Auber, etc., et reposez-vous sur eux du soin de tirer parti de vos moindres ressources; le sort de leurs compositions y est attaché.

Ce n'est pas tout. On ne se fait pas un répertoire nouveau en employant six ou huit mois à répéter un opéra. Deux mois pour les ouvrages en trois actes, cinq ou six semaines au plus pour ceux qui n'en ont qu'un ou deux, voilà tout ce qu'il faut. Je sais bien que l'obligation de tripler le travail accoutumé va faire jeter des cris d'indignation; je sais aussi qu'on éprouvera de toutes parts une foule de petits obstacles, de petites résistances au moyen desquels on se flattera d'arrêter la marche de l'administration : à tout cela je sais un remède certain, le voici. J'ai dit d'après ma conviction intime, qu'un directeur absolu qui userait de tout son pouvoir pour faire le bien, et qui n'en abuserait pas pour opprimer, me paraissait le meilleur mode d'administration, en supposant le directeur pourvu de toutes les connaissances, de tout le zèle nécessaires, et pénétré de la nécessité de faire des innovations en raison des circonstances nouvelles. Mais comme il se peut que l'autorité ait des motifs que je ne connais pas pour préférer une administration partagée entre plusieurs chefs dont les attributions sont différentes, je ne vois d'autre moyen d'opérer dans toutes les parties de la musique la révolution nécessaire que d'avoir un *chef de la musique*, compositeur habile, connaissant bien l'art du chant, homme de tact et de goût, et surtout pénétré de l'importance de ses fonctions. Il faudrait qu'il eût assez de jeunesse et de verve pour échauffer le zèle de ses subordonnés; on fait toujours

passer la conviction dans l'ame d'autrui quand on est bien convaincu soi-même. Il faudrait aussi qu'il eût dans son art un nom assez respectable pour inspirer la confiance. Ce chef dirigerait les acteurs dans la route nouvelle qu'ils auraient à parcourir, assisterait aux répétitions et les rendrait fructueuses par ses avis; il aurait sous ses ordres les chefs du chant et ceux de l'orchestre, enfin il coordonnerait toutes les parties de cette grande machine et empêcherait que l'orchestre n'allât de son côté tandis que le théâtre irait du sien. Si par hasard ce chef se rencontrait avec toutes les qualités que je suppose, l'Opéra serait sauvé sous le rapport de la musique, ce qui est le point important, car la danse est florissante, et le reste n'est qu'une affaire d'ordre et de ménage. M. Merle, qui regrette *le goût et l'expression de Lays*, et qui avoue son incapacité en musique, n'a point pensé à tout cela : il voit toujours l'administration dans les bureaux.

Après avoir pourvu au présent, il faudrait songer à l'avenir, qui se présente sous un jour si nébuleux C'est pour cet avenir qu'il est nécessaire de prendre des mesures décisives.

Autrefois les maîtrises de cathédrales et de collégiales entretenaient environ quinze mille enfans de chœur, et formaient autant de musiciens. Dans ce nombre se trouvaient de belles voix qui résistaient à la mue. Le genre d'éducation que recevaient ceux qui les possédaient n'était pas propre à former des chanteurs habiles, mais faisait de bons musiciens, avantage qui, joint à des voix sonores et franches, était alors suffisant pour alimenter nos théâtres. Lorsque ces musiciens sortaient des maîtrises, les directeurs de l'Opéra sollicitaient pour eux un ordre de début des premiers gentilshommes de la chambre du roi, et la troupe était toujours recrutée de la même manière, à moins qu'on ne trouvât dans les théâtres de province quelque sujet distingué qu'on se hâtait d'appeler. C'est ainsi que Legros, Rousseau, Chéron et Lays sont arrivés à l'Opéra. Les mêmes ressources n'existent plus, et les besoins ont changé de nature. Il n'y a plus de maî-

trises, et les théâtres de province ne possèdent pas un seul chanteur. Le Conservatoire (aujourd'hui l'École royale de musique) a d'abord suffi à l'alimentation des théâtres de la capitale et de la province, et a donné successivement Nourrit père, Roland, Dérivis, Éloy, Levasseur, Ponchard, M^mes Branchu, Albert, Duret, Boulanger, Rigaut, tout ce qui chante enfin ou a chanté en France pendant trente ans. Mais il y avait alors un homme unique, un homme dont l'existence était un prodige dans le pays qui l'avait vu naître : cet homme était *Garat*. Jamais on ne trouvera réunis dans un seul homme tant de verve, d'énergie, de passion, un sentiment si délicat du beau, des traditions si variées et si sûres, et un amour de son art porté à ce degré de *fureur*. Comme virtuose il était admirable : comme professeur il était plus étonnant encore : il aurait animé et fait chanter des statues ; sa chaleur se communiquait à ses élèves et les élevaient au-dessus d'eux-mêmes : un homme médiocre devenait quelque chose entre ses mains : il tirait parti des moindres qualités et masquait les défauts avec une étonnante adresse ; enfin il faisait des miracles, qui probablement ne se renouvelleront plus, car nos professeurs, quoique fort habiles, ont en général une indifférence qui empêche de rien produire. L'École royale de musique n'a rien donné depuis plusieurs années, et ne promet rien pour l'avenir. Cependant l'Opéra est dans sa dépendance, et ne peut subsister que par ses recrutemens dans cette école.

On se plaint de la rareté des voix : c'est à tort. Je suis assez informé des ressources de la France pour assurer qu'elle en possède, et même beaucoup ; mais on attend qu'elles se présentent, et j'affirme qu'elles ne se présenteront pas. Il faut, pour les trouver, qu'un homme, pourvu des connaissances nécessaires et de beaucoup de zèle, parcourre les cinq ou six départemens qui les contiennent et les explore avec soin. Il faut qu'il ait à sa disposition les moyens de déterminer les parens à confier leurs enfans à la tutelle de la maison du roi ; il faut que l'avenir de ces jeunes gens ne soit point illusoire, et qu'on ne fasse point avec eux comme on a fait avec *Cerda*, le seul élève de

l'École royale qui donnât des espérances, et qu'on a contraint à s'éloigner par des tracasseries mal entendues.

Les sujets trouvés, il ne s'agirait plus que de les former. Voici le moyen que je proposerais pour arriver à de prompts résultats. On établirait une école de chant à l'Opéra : cette école serait sous la direction du chef de la musique, et serait une de ses principales attributions. Un maître de solfège, un maître de vocalisation et un accompagnateur suffiraient. Les fonctions du chef de musique consisteraient à exciter l'enthousiasme et l'amour de l'art chez les professeurs et chez les élèves ; à faire discerner à ceux-ci le beau, le grand et à les y faire atteindre autant qu'il le pourrait ; à diriger des études d'ensemble, afin d'accoutumer les élèves à l'unanimité de sentiment, si commun chez les Italiens et si rare chez les Français. Surtout point de déclamation lyrique, point d'étude de l'ancien répertoire. Du solfège, de la mise de voix, de la vocalisation, de l'exaltation : voilà tout ce qu'il faut.

J'insiste sur l'utilité de cette école de chant attachée à l'Opéra, parce qu'il est intolérable qu'un établissement aussi considérable soit à la merci d'un autre et devienne sa victime. D'un autre côté, l'École royale n'étant plus dominée par le besoin de fournir promptement des sujets à l'Opéra, aurait le temps de reformer son pensionnat et de donner une éducation forte aux chanteurs qui y seront admis. Les deux établissemens y gagneraient.

Si l'on est effrayé de la dépense qu'occasionnerait la recherche des sujets et l'établissement d'une école, je proposerai un moyen de s'indemniser de ces dépenses, moyen qui tournerait au profit de l'art sous plusieurs rapports. Qu'on établisse au théâtre Louvois, ou ailleurs, une succursale de l'Opéra ; que les élèves y jouent deux fois par semaine des opéras de genre en un ou deux actes ; que la musique de ces opéras soit composée uniquement par les musiciens lauréats qui n'auront point encore écrit pour pour les autres théâtres : on accoutumera par ce moyen les élèves de l'Opéra à paraître en public, et à se préparer à des débuts brilians ; on satisfera un besoin impérieux à

l'égard des jeunes compositeurs, et l'on aura l'avantage de prévoir d'avance ce qu'on peut attendre des uns et des autres. Les dépenses du personnel seront nulles quant au chant; les autres se borneront à peu de chose, et le matériel sera fourni par les magasins de l'Opéra.

Me voici bien loin de M. Merle et de son écrit; mais la question était importante, fondamentale, et j'ai cru devoir la traiter à fond. Je m'étais flatté de finir dans cet article l'examen de l'écrit qui y a donné lieu : mais je me vois forcé de rejeter au numéro prochain ce qui me reste à dire, ayant encore à traiter plusieurs questions épineuses.

FÉTIS.

Découverte de Manuscrits intéressans
POUR L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE.

DEUXIÈME ARTICLE [1].

Si la musique vieillit promptement à mesure qu'elle s'enrichit de formes et d'effets, si nous voyons les révolutions de cet art se succéder rapidement, et des chefs-d'œuvre délaissés seulement par amour pour la nouveauté, nous ne devons pas en conclure qu'il en a toujours été de même. L'usage de l'harmonie, dont j'ai indiqué l'origine dans mon premier article, ne s'est établi que lentement; sa théorie s'est perfectionnée plus lentement encore, et tel était l'état d'ignorance et d'apathie dans les premiers temps qu'ils fallut deux cent cinquante ans pour arriver de la *diaphonie* de Gui d'Arezzo aux chansons d'Adam de le Hale, où les quintes, les octaves successives et les fausses relations fourmillent encore. D'ailleurs, toutes les horreurs de cette harmonie grossière qui nous révolte étaient douces aux oreilles visigothes de nos aïeux; ils en étaient

(1) Voyez la *Revue Musicale*, prospectus et *specimen*, p. 3.

si épris que lorsqu'ils eurent une musique plus douce, ils y revenaient de temps en temps. On ne peut douter de ce fait, car Gafforio, qui écrivait à la fin du quinzième siècle, cite des litanies qu'on chantait encore de son temps, la veille des morts, dans la cathédrale de Milan, et dont l'harmonie n'était composée que de quartes et de secondes : on les nommait à cause de cela *Litaniæ mortuorum discordantes* (*Vid. Gaffor. Practica musica, lib.* 3, *c.* 14.)

Il ne fallait pas moins de génie alors pour imaginer quelques perfectionnemens et les faire goûter que n'en ont montré depuis A. Scarlatti, Pergolèse, Hændel et Mozart dans leurs conceptions dramatiques. Les noms des inventeurs, intermédiaires nécessaires entre Adam de le Hale et les compositeurs du quinzième siècle, seraient peut-être demeurés éternellement dans l'oubli, si un manuscrit précieux de la Bibliothèque du roi (coté 535 du supplément) ne nous les révélait et ne nous faisait connaître leurs ouvrages. Ce manuscrit, dont aucun écrivain n'a parlé, et qui paraît avoir été inconnu jusqu'à ce jour, est du commencement du quinzième siècle, et contient cent quatre-vingt-dix-neuf chansons italiennes à deux et à trois voix. Les musiciens, auteurs de ces chansons, sont au nombre de treize et se nomment : *Maestro Jacopo da Bologna*[1], *Francesco d'egli Organi, Frate Guiglielmo di Francia, Don Donato da Cascia, Maestro Giovanni da Firenze, Lorenzo di Firenze, S. Gherardello, S. Nicholo del Proposto, l'Abate Vincenzio da Imola, Don Paolo Tenorista da Firenze, Frate Barthotino, Frate Andrea et Gian Toscano.*

Deux moyens nous sont offerts pour fixer avec certitude l'âge des compositions qui sont contenues dans ce manuscrit : l'un est le nom d'un des musiciens; l'autre, le système de la notation. Le musicien dont je veux parler est celui qui est désigné sous le nom de *Francesco d'egli Organi;* entre tous ceux que je viens de nommer, c'est le seul qui fût connu avant la découverte du manuscrit que

(1) J'écris ces noms selon l'orthographe du manuscrit.

j'examine. Son nom véritable était *François Landino.* Fils d'un peintre qui avait quelque réputation, il naquit à Florence, vers 1325. Ayant perdu la vue dans son enfance par suite de la petite vérole, il sentit de bonne heure la nécessité d'adoucir le malheur de sa situation par la culture d'un art qui procure les plus agréables distractions : la musique. Presque tous les instrumens lui devinrent familiers; il en inventa même plusieurs; mais ce fut surtout par son habileté sur l'orgue qu'il se rendit célèbre. Il surpassait tellement tous ses contemporains dans l'art de jouer de cet instrument qu'on lui donna par excellence le nom de *Francesco d'egli Organi*. On l'appelait aussi quelquefois *Francesco Cieco,* à cause de sa cécité. Sa supériorité était si peu contestée que les principaux musiciens de son temps lui décernèrent une couronne de laurier : ce fut le roi de Chypre qui le couronna à Venise. Il mourut à Florence en 1390[1]. Outre ses talens en musique, il possédait aussi ceux de poète : on trouve plusieurs de ses pièces dans quelques manuscrits; elles sont intitulées : *Versus Francisci organistæ de Florentiâ.*

Chaque siècle, chaque époque a eu un homme qui s'élevait au-dessus des autres, soit dans les arts, soit dans les sciences ou dans les lettres. Rarement les contemporains se trompent sur ces sortes de supériorités. Celle de François Landino est constatée par les écrivains de son temps; mais n'ayant aucun moyen de vérifier la justesse de leurs éloges, nous étions forcés de les croire sur parole. Les compositions de ce musicien qu'on trouve dans le manuscrit de la Bibliothèque du roi justifient tout ce qu'on a dit de leur auteur. On y trouve plus de douceur, un sentiment d'harmonie plus délicat que dans les pièces des autres compositeurs de la même époque. *Jacopo da Bologna* est le seul qui soutienne la comparaison sans désavantage.

J'ai dit que François Landino nous donne les moyens de déterminer l'âge des compositions contenues dans le

(1) Filip. Villani, vite d'illustri Fiorentini, p. 84.

manuscrit de la Bibliothèque du roi; on voit en effet qu'elles datent du milieu du quatorzième siècle. D'un autre côté, leur notation, qui est presque toute à *note negre* (notes noires) sur des portées de six lignes[1], annonce une époque antérieure à 1430, même pour les plus modernes, car Dufay, Dunstaple et Binchois, qui s'illustrèrent dans la première moitié du quinzième siècle, avaient adopté la notation blanche, dont on ne trouve que peu de traces dans les ouvrages de *Francesco d'egli Organi*, de *Jacopo da Bologna* et de leurs successeurs immédiats. C'est donc dans l'intervalle de 1350 à 1430 que toutes les chansons à deux et à trois voix du manuscrit dont je donne la notice ont été composées : époque et monumens qui nous intéressent d'autant plus que c'est à eux que la musique commence à mériter le nom d'art.

Nous ne sommes malheureusement pas pourvus de renseignemens aussi précis sur les autres musiciens de ce recueil que sur François Landino; car ils se bornent à peu près aux indications qui sont fournies par le manuscrit même. Toutefois, l'époque où ces musiciens ont vécu étant connue, ces indications sont suffisantes, car au nom du compositeur est presque toujours joint celui du lieu de sa naissance ou la désignation de sa profession. On y voit que maître Jacob était de Bologne, don Donato du bourg de Cascia ou Casciano, près de Florence, maître Jean de cette ville ainsi que S. Lorenzo, l'abbé Vincenzio, de la petite ville d'Imola, et Paul Tenorista de Florence. Quant à *Gian Toscano*, je soupçonne que c'est le même que maître Jean de Florence. Frère Guillaume, frère Bartholin et frère André étaient évidemment des moines; on ne peut douter que don Donato et don Paolo Tenorista ne fussent d'extraction noble; enfin la qualité de maître (*Maestro*), qui est donnée à Jean de Florence et à Jacob de Bologne, prouve qu'ils remplissaient des fonctions de

(1) Les principes de cette notation étaient connus dès le onzième siècle, et ont été exposés par Francon de Cologne, dans son Traité de la musique mesurée.

professeurs, soit dans le lieu de leur naissance, soit dans quelque autre ville d'Italie. A l'égard du dernier, il est difficile de décider quel il fut. Orlandi (*Notizie d'egli scrittori Bolognesi, p.* 185) cite un *Jacopo Bolognese*, qui vécut dans le quatorzième siècle et qui fut l'un des premiers commentateurs du Dante. Il était aussi savant musicien. Il semblerait donc que les chansons du manuscrit lui appartiennent; mais je me rappelle d'avoir lu quelque part l'extrait d'une chronique italienne qui rapporte qu'un musicien d'une habileté extraordinaire, nommé Jacopo ou *Giacomo*, de Bologne, lequel vivait vers le même temps, inspira une passion violente à une duchesse d'Amalfi; et que le mari de cette dame ayant découvert l'intrigue fit poignarder sa femme et son amant. Il se pourrait que l'auteur des chansons fut celui-ci : au reste cela est de peu d'importance.

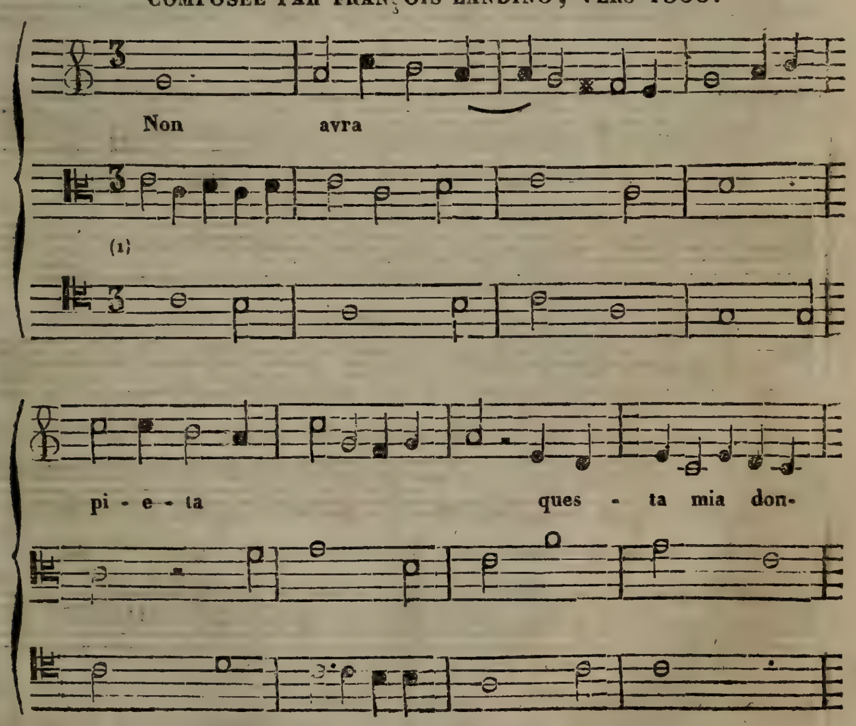
Ce qui est digne de l'attention des artistes et des amateurs, c'est la distance considérable qu'on remarque entre ces chansons et l'état d'imperfection des essais d'Adam de le Hale. Ici, point de successions de quintes, de quartes ou d'octaves par mouvement direct; point d'enjambement de parties mal combiné; ou du moins si l'on rencontre ces fautes, ce n'est que dans des occasions fort rares, et dans des cas embarrassans où il aurait fallu plus d'expérience qu'on n'en avait dans ces temps reculés. Les imperfections les plus communes dans les ouvrages de tous ces patriarches de l'harmonie sont les résolutions sur des consonnances parfaites par mouvement direct, résolutions qui produisent ce qu'on appelle dans le langage de l'école des *quintes ou octaves cachées*. On y voit aussi beaucoup de dissonnances attaquées sans préparation ou plutôt par anticipation, comme sont aujourd'hui la plupart de ces ornemens qu'on nomme *appogiatures*. Quoiqu'on y trouve quelques dissonnances par prolongations, on voit que ce n'est point ainsi que les musiciens de ce temps concevaient en général l'emploi des intervalles de cette espèce; ce n'est que vers 1440 que Dufay, Binchois et Dunstaple ont fait les premiers essais de cette sorte d'artifice d'harmonie. Je démon-

trerai ce fait dans la notice que je donnerai d'un autre manuscrit fort important et également inconnu jusqu'ici.

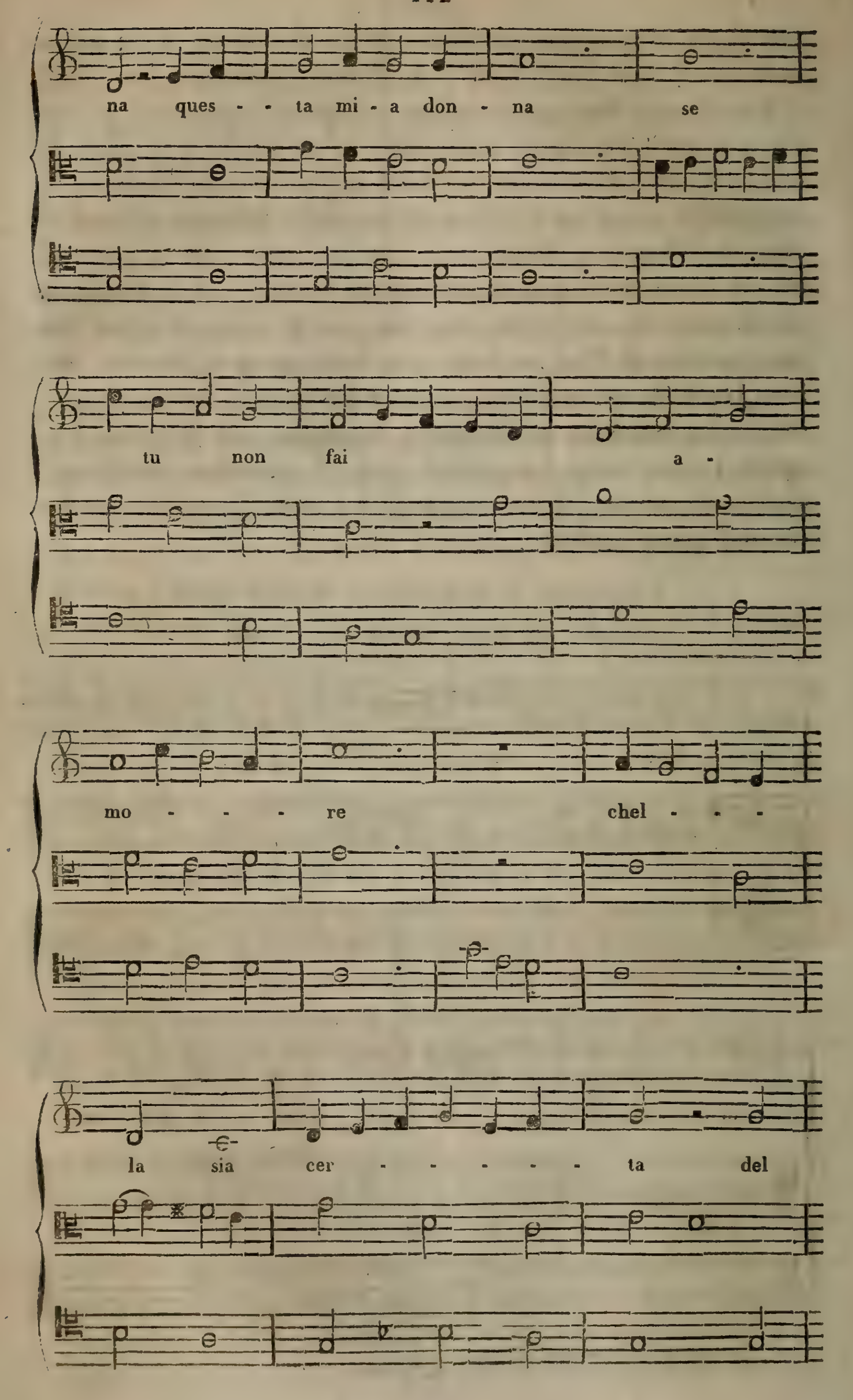
J'ai dit que François Landino est parmi les compositeurs du quatorzième siècle celui dont la musique a le plus de douceur et d'effet; ceux qui me paraissent mériter de venir immédiatement après lui sont Jacob de Bologne et maître Jean de Florence. Je regrette que les bornes de ce journal ne me permettent pas de donner un exemple de la musique de chacun de ces vieux maîtres, car la comparaison des monumens de l'art est bien plus utile pour se former une idée juste de ses progrès que les dissertations les plus étendues. La chanson de François Landino que je joins ici, après l'avoir mise en partition et en notation moderne, servira du moins à faire comprendre toute l'importance du recueil que j'analyse.

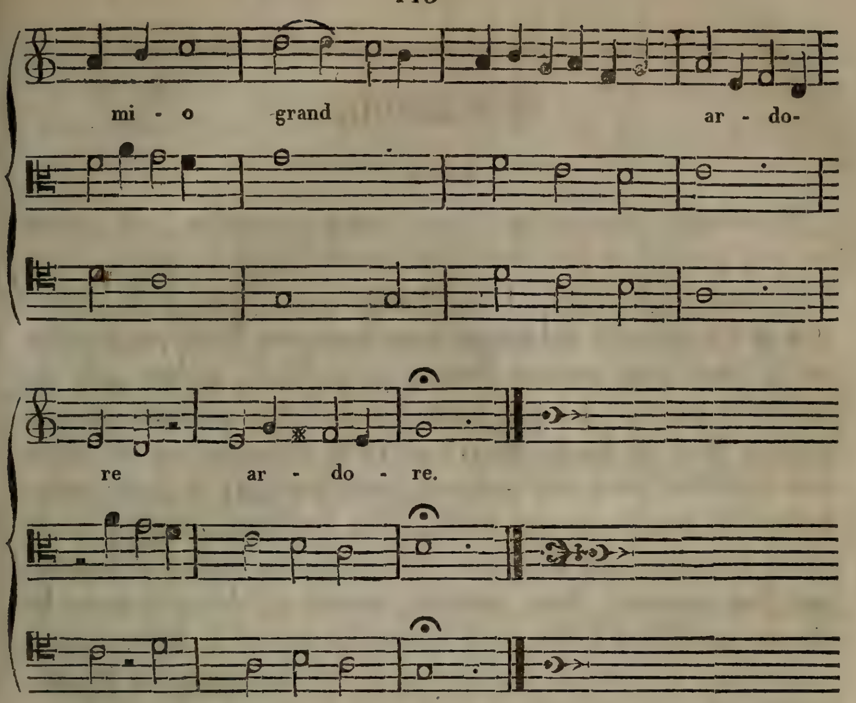
CHANSON ITALIENNE A TROIS VOIX,

COMPOSÉE PAR FRANÇOIS LANDINO, VERS 1360.



(1) Le chant est à la partie inférieure.


na ques - - ta mi - a don - na se
tu non fai a -
mo - - - re chel - - -
la sia cer - - - - - ta del



Vers la fin du manuscrit on trouve quelques chansons françaises à trois voix, sans nom d'auteur; j'ignore si elles sont l'ouvrage des mêmes musiciens que les autres pièces du recueil, ou si elles ont été composées par des musiciens Français. Leur mise en partition m'a montré le même degré de savoir que les chansons italiennes. L'une de ces chansons est curieuse à cause de ses paroles qui nous montrent le plus ancien exemple de ces vaudevilles a refrain, tels que les *flons-flons*, les *faridondaines*, *faridondon*.

Le manuscrit est terminé par un *Gloria* à deux voix de Gherardello; un *Credo* de Bartholino, un *Sanctus*, un *Agnus* et un *Benedicamus Domino* de S.Lorenzo. Ce dernier morceau est un exercice de vocalisation assez difficile.

En résumé, le manuscrit dont je viens de donner la notice est l'un des monumens les plus précieux de l'histoire de la musique; il a échappé aux recherches de Burney et de l'abbé Gerbert, parce qu'il n'appartenait point à la Bibliothèque du roi à l'époque où ils rassemblaient les matériaux de leurs ouvrages.

FÉTIS.

BIOGRAPHIE.

Beethoven (Louis van), compositeur célèbre, est né en 1772 à Bonn, où son père était musicien de la chapelle de l'électeur de Cologne. Les premiers principes de la musique et du clavecin lui furent enseignés par Neefe, organiste de la cour. Ses progrès furent si rapides, qu'en peu de temps il parvint à jouer correctement les préludes et les fugues de J. S. Bach. Mais un talent d'exécution ne pouvait captiver seul son ardente imagination; il était tourmenté du besoin de produire, et sa onzième année n'était point écoulée, que déjà son nom avait été révélé au public par des sonates, une marche variée et des airs pour le piano, publiés à Spire et à Manheim en 1783. Malgré l'incohérence des idées, les brusques modulations et le désordre qui déparaient ces premiers essais, on pouvait cependant y apercevoir que leur auteur ne serait point un homme ordinaire. Il paraît avoir reconnu lui-même tous les défauts de ces ouvrages, car il les désavoua plus tard, et compta comme son premier œuvre les trios de piano qu'il publia à Vienne long-temps après. Quoi qu'il en soit, ces publications furent suivies d'un long repos, pendant lequel Beethoven semble ne s'être occupé que du soin de perfectionner son talent d'exécution sur le piano, et particulièrement celui de l'improvisation, où il parvint à une telle supériorité, que nul ne pouvait lui être comparé, et que tous ceux qui l'ont imité depuis n'ont été que de faibles copies d'un original admirable. Mais Bonn et l'évêché de Cologne n'étaient point le théâtre qui convenait à ses talens; rien n'y excitait sa verve, son génie y était méconnu, et sa jeunesse s'y consumait en efforts impuissans pour se produire au dehors. D'ailleurs, la brusquerie de son caractère, son impolitesse habituelle et son penchant à la mélancolie, éloignaient de lui tous ceux que ses talens en auraient rapprochés. Enfin l'électeur aperçut l'homme

de génie caché sous une enveloppe grossière, et voulant lui fournir les moyens de perfectionner son talent et de se faire connaître, il l'envoya à Vienne, en 1792, lui fournit une pension pour son entretien, et le recommanda aux soins de Haydn. Mais ce grand homme semble avoir méconnu le génie de Beethoven, car il se borna toujours à vanter son talent d'exécution, et lorsqu'on lui citait avec éloge quelque composition de Beethoven, il répondait seulement : *C'est un grand claveciniste.* Toutefois, il l'accueillit avec cette bonté qui lui était naturelle, et lorsqu'il quitta Vienne pour aller à Londres, en 1795, il recommanda Beethoven aux soins d'Albrechtsberger, le plus habile contrapuntiste de l'Allemagne.

Comme il arrive presque toujours, quand les études sérieuses de composition ne sont point faites dans l'enfance, il était trop tard pour que Beethoven pût devenir un savant compositeur; sa manière était fixée, et, malgré les leçons d'Albrechtsberger, il ne put jamais acquérir une grande pureté de style; mais la beauté de son génie fait excuser ou plutôt oublier ses incorrections et ses écarts. En 1801, il perdit son protecteur, l'électeur de Cologne, et avec lui les moyens d'existence qu'il en avait reçus jusqu'alors. Connu comme il l'était à Vienne, justement admiré comme compositeur et comme virtuose, il aurait pu facilement assurer son indépendance et sa fortune; mais capricieux, bizarre, ennemi des usages du monde et de la gêne qu'ils imposent, il s'était insensiblement éloigné de tous ceux qui pouvaient le servir utilement, et n'avait conservé qu'un petit nombre d'amis qui, en considération de ses talens, excusaient ses brusqueries. Il se trouva donc réduit, pour toute ressource, au produit de ses compositions, produit bien faible dans un pays comme l'Allemagne, divisé en une foule d'états indépendans les uns des autres, où ce qui s'imprime à Vienne peut être impunément contrefait à Munich, à Dresde, à Stuttgard, à Leipzick, à Francfort, etc., et, conséquemment, où les marchands de musique ne peuvent accorder aux auteurs qu'un prix fort modique pour leurs ouvrages. Aussi Beethoven se trouva-t-il presque

toujours dans un état de gêne qui ne fit qu'irriter sa mauvaise humeur. D'ailleurs, délaissé par la cour impériale, qui n'aimait que la musique italienne, et qui montrait pour les compositeurs allemands la même indifférence que Frédéric II avait fait voir autrefois pour les littérateurs prussiens, il n'en recevait aucune sorte de traitement ou de pension : Salieri possédait seul tous les honneurs, tous les emplois, et ne négligeait rien pour écarter un homme dont il ne pouvait se dissimuler la supériorité. Cet abandon détermina Beethoven à accepter, en 1809, la place de maître de chapelle du roi de Westphalie, Jérome Napoléon. Heureusement pour l'honneur de Vienne et de l'Autriche, l'archiduc Rodolphe et les princes de Lobkowitz et de Kinski le firent renoncer à cette résolution, et lui assurèrent une pension de 4,000 florins, sous la seule condition de résider à Vienne ou du moins en Autriche, et de ne point voyager en pays étranger sans le consentement de ses Mécènes. Quoiqu'il eût le désir de visiter l'Angleterre, il ne paraît pas qu'il ait jamais demandé de congé à l'archiduc Rodolphe, maintenant son seul protecteur, les princes de Lobkowitz et de Kinsky étant morts. D'ailleurs, une infirmité cruelle ne lui permet plus maintenant de réaliser son projet de voyage : il est devenu sourd, au point de n'entendre pas même un orchestre placé près de lui. L'habile mécanicien Maelzel lui a cependant procuré le plaisir d'entendre son piano lorsqu'il compose, au moyen d'un appareil acoustique sous lequel il se place. Cette infirmité a beaucoup augmenté sa mélancolie habituelle, et l'a déterminé à passer la plus grande partie de l'année à Baden, à cinq lieues de Vienne; là il se promène presque toujours seul et dans les lieux les plus solitaires. Il compose en marchant, et n'écrit jamais une note avant que le morceau ne soit complètement achevé dans sa tête. Comme tous les hommes qui se frayent une route nouvelle et qui se font une manière indépendante des règles et des conventions, Beethoven eut d'abord des détracteurs acharnés et des admirateurs enthousiastes ; les uns, ne voyant dans ses ouvrages que des incorrections ou des hardiesses qui

choquaient leurs habitudes, et ne pouvant comparer sa manière avec aucune autre, restaient indifférens à des beautés dont ils n'avaient pas la mesure, et accusaient leur auteur de perdre l'art sans ressource; les autres, uniquement préoccupés du besoin de nouveauté qui tourmente les hommes vulgaires, et trouvant avec profusion dans les œuvres de Beethoven ce qu'ils recherchent avec avidité, lui savaient gré même de ses défauts, et l'élevaient au-dessus de tous ses contemporains et de ses prédécesseurs. Insensiblement les esprits se sont calmés, et Beethoven, mieux apprécié, a pris au milieu des compositeurs le rang qui lui appartient. On a reconnu que si l'originalité des idées brille dans toutes ses compositions, on y aperçoit souvent l'affectation et la recherche; au milieu des incorrections de son harmonie, on a discerné l'élégance de ses accompagnemens, la nouveauté de leurs formes, la richesse de sa modulation; à côté de duretés intolérales on a trouvé des chants d'une suavité délicieuse: enfin, parmi des phrases incohérentes et bizarres, on a vu briller un plan sagement conçu et des idées simples et naturelles. Bien moins universel que Mozart, bien moins pourvu de la faculté de chanter toujours heureusement, il l'a quelquefois égalé dans les détails, et l'a même surpassé dans la sonate de piano, dont il a perfectionné les formes. S'il n'a pas la pureté de Haydn, s'il ne sait pas comme lui produire de grands effets avec peu de moyens, il a bien plus de véhémence, plus d'abandon, et sa manière est plus variée. Ses adagios ou ses andante sont presque tous excellens; ses sonates de piano approchent souvent de la perfection; ses quatuors, ses quintettis, ses symphonies, sont remplis de beautés du premier ordre et qui sont à lui; enfin, dans la musique instrumentale, il s'est placé à côté d'Haydn et aussi près de Mozart qu'il est possible. Les ouvrages de sa jeunesse, soit symphonies, quatuors, quintettis, sonates et trios de piano, sont ceux où l'on trouve le chant le plus naturel, l'originalité la moins affectée, les modulations les plus douces; néanmoins, par un aveuglement qui n'est que trop ordinaire, il méprise

aujourd'hui ces mêmes ouvrages, ses plus beaux titres de gloire, et n'estime que les derniers, dont quelques-uns ne sont que de longues extravagances. Beethoven s'est aussi essayé dans la musique théâtrale; mais il s'y montre bien inférieur à lui-même. Son opéra de *Fidelio*, représenté sans succès, au mois de novembre 1805, est presqu'entièrement dépourvu de chant et d'intérêt dramatique. Le style austère lui convenait davantage; aussi a-t-il mieux réussi dans son oratorio du *Christ au Jardin des Olives*, et dans ses messes. En résumé, on peut affirmer que Beethoven est l'un des plus grands musiciens dont s'honore l'Allemagne. Voici la liste de ses ouvrages :

I. *Symphonies :* 1° en *ut*, op. 21; 2° en *ré*, op. 36; 3° en *mi*, op. 55; 4° en *si b*, op. 60; 5° en *ut* mineur, op. 67; 6° symphonie pastorale en *fa*, op. 68; 7° ouvert. de Promethée, à grand orchestre, op. 43 (admirable); 8° ouverture de Coriolan, en *ut* mineur, op. 62; 9° ouvert. et entr'actes d'Egmont, op. 84; 10° la gloire de Wellington, ou la bataille de Vittoria, op. 91; 11° symphonie avec chœur final sur l'*ode à la Joie* de Schiller, op. 125 : ces symphonies ont été publiées en partition; 12° douze contre-danses à grand orchestre. — II. *Septuors, sextuors et quintetti :* 1° septetto, en *mi b*, pour violon, alto, cor, clar., violonc. et contre-b., op. 20; 2° sestetto, en *mi b*, pour 2 violons, alto, violoncelle et 2 cors, op. 81; 3° quintetto en *mi b*, op. 4; 4° *id.* en *ut*, op. 29; 5° *id.*, op. 82; 6° *id.* en *si b*, op. 60; 7° *id.* en *ut*. — III. *Quatuors :* 1° six pour 2 violons, alto et basse, op. 18, liv. 1 et 2; 2° trois *id.*, op. 59; 3° quatuor en *mi b*, op. 74; 4° *id.* en *mi b*, op. 75.—IV. 1° Grand trio en *mi b*, pour viol., alto et b^ce^., op. 3; 2° trois trios *id.* op. 4; 3° sérénade en *ré*, *id.*, op. 8; 4° trois trios, op. 9; 5° grand trio pour 2 violons et alto, op. 55; 6° douze menuets pour 2 violons et basse; 7° douze danses allemandes, *id.*; 8° sechs lænderische tænze, *id.* — V. *Concertos :* 1° grand concerto en *ut*, pour piano et orchestre, op. 15; 2° *id.*, en *si b*, op. 19; 3° *id.* en *ut* mineur, op. 37; 4° *id.*, en *sol*, op. 58; 5° *id.*, en *mi b*, op. 75; 6° symphonie concertante pour piano, violon et violon-

celle, op. 56; 7° fantaisie pour piano, avec orchestre et chœur, op. 80; 8° concerto pour violon, en *ré*, op. 61; 9° romance, *id.*, en *sol*, op. 40; 10° romance, *id.* en *fa*, op. 50. — VI. *Quintetti et trios pour piano:* 1° grand quintetto, en *mi b*, avec hautbois, clarin., cor et basson op. 16; 2° trois trios pour piano, violon et violoncelle, op. 1 3° grand trio, *id.*, op. 11; 4° deux *id.*, op. 70; 5° un *id.*, op. 83. —VII. *Sonates pour piano:* 1° trois sonates, op. 2; 2° *id.*, à quatre mains, facile, op. 6; 3° grande sonate en *mi b*, op. 7; 4° trois *id.*, op. 10; 5° deux *id.*, op. 11; 6° grande sonate pathétique, op. 13; 7° deux *id.*, op. 14; 8° grande sonate en *si b*, op. 22; 9° *id.*, en *la b*, op. 26; 10° sonata quasi una fantasia, en *mi b* et en *fa dièse* mineur, op. 27, n°s 1 et 2; 11° grande *id.*, en *ré*, op. 28; 12° prélude en *fa* mineur, op. 29; 13° trois sonates, op. 29; 14° deux *id.*, en *sol* et en *ré* mineur, op. 31; 15° bagatelles, op. 33; 16° grande sonate en *mi b*, op. 34; 17° andante favori, *en fa*, n° 35; 18° deux préludes dans tous les tons maj. et min., op. 39; 19° deux sonates faciles; op. 49; 20° grande sonate, en *ut*, op. 53; 21° cinquante-unième sonate, en *fa*, op. 54; 22° cinquante-quatrième sonate, en *fa* mineur, op. 57; 23° sonate, en *mi* mineur, op. 58; 24° fantaisie, en *sol* mineur, op. 77; 25° sonate, en *fa dièse* min., op. 78; 26° sonatine, *en sol*, op. 79; 27° les Adieux, l'Absence et le Retour, sonate en *mi b*, op. 81, 28° sonate, en *mi* mineur, op. 90. — VIII. *Sonates accompagnées:* 1° deux grandes sonates avec violoncelle, op. 5; 2° trois grandes *id.*, avec violon, op. 12; 3° une *id.*, en *fa*, avec cor ou violoncelle, op. 17; 4° *id.*, en *la* mineur, avec violon, op. 23; 5° *id.*, en *fa*, op. 24; 6° trois *id*, op. 30; 7° sonata (en *la*) scritta in uno stilo molto concertante quasi come d'un concerto, op. 47; 8° gr. *id.*, en *la*, avec violoncelle, op. 60; 9° grande sonate, en *la*, *id.*, op. 69; 10° *id.*, op. 96; 11° rondeau, *id.* — IX. Outre ces compositions, on a aussi de Beethoven une foule de pièces détachées, de variations, de rondeaux, d'andante, de menuets, etc., au nombre de plus de cinquante recueils, mais qu'on croit inutile de détailler ici. — X. *Musique sacrée:*

1° *Christus am Œlberge* (le Christ au jardin des Olives), oratorio, op. 85; 2° messe à quatre voix, op. 86; 3° trois hymnes, à quatre voix, et orchestre. —XI. *Musique dramatique* 1° Léonore ou Fidelio, opéra en 3 actes; 2° l'Homme de Prométhée, ballet; 3° ouverture et entr'acte d'Egmont, drame; — XII *Pièces de chant, avec accomp. de piano:* 1° Adélaïde, cantate de Matthisson; 2° six chansons de Gellert; 3° huit chansons, op. 52; 4° scène italienne : *Ah! perfido.*

NOUVELLES DES THÉATRES D'ITALIE.

Naples. L'opéra de *Niobé*, de Pacini, qui avait obtenu beaucoup de succès au théâtre de Saint-Charles, dans le mois de novembre dernier, ne s'est pas soutenu longtemps, car dès le mois de décembre il était abandonné. Mme Pasta, qui y avait brillé, a été obligée de reprendre *Medea*, de Mayr, *Zelmira* et *Tancredi*, de Rossini. Ces trois ouvrages avec *Gabriella di Vergi*, de Carafa, ont été les seuls qui aient occupé le théâtre pendant les mois de janvier et de février.

On a représenté constamment pendant ces deux mois au théâtre *del Fondo: Otello*, *la Gazza Ladra*, de Rossini, *Nina*, *la Modista raggiratrice* de Paisiello, et *le cantatrice Villane*, de Fioravanti. Les pièces représentées dans le même temps au théâtre *della Fenice* sont : *Il Barbiere di Siviglia*, de Rossini, l'*Ultimo giorno di Pompei*, de Pacini, et *Il Barone di Dolsheim.*

Rome. Le 9 janvier, *Gaetano Donizetti* a donné au théâtre Valle un opéra bouffe intitulé *Olivo e Pasquale.* Cet ouvrage n'a point réussi. Les chanteurs étaient *Frizzolini*, primo buffo, *Verger*, tenore, *Coselli*, basso cantante, et *Emilie Bonini*, prima donna. La chute de cet opéra a obligé de remettre pour le reste de la saison l'*Otello* de Rossini.

Milan. *Alessandro nell' Indie*, de Pacini, *Ricciardo e Zoraide*, de Rossini, et *Didone abbandonata*, de Mercadante, ont été représentés pendant les mois de janvier et de février au théâtre de la Scale. La troupe de la saison dernière a subi peu de changemens, et se compose de *Savino Monelli, Francesco Piemarini, Antonio Ambrogi, Andrea Bartolucci, Giovanni Giordani, Antonio Orlandini, Carlo Poggiali, Filippo Luchini*, et des cantatrices *Lauretta Garcia, Girolama Dardanelli, Serafina Gai, Carolina Franchini, Maria Sacchi* et *Teresa Ruggieri*. On vante les talens du bouffe Giordani et du tenore Monelli.

Saint-Gall. M. Iwan Muller, virtuose sur la clarinette, inventeur de la *clarinette-alto* et de celle à douze clés, pour jouer dans tous les tons, a donné dans le mois de février des concerts dans cette ville et à Bâle avec le plus grand succès.

Fribourg. M. Handerlang, de Munich, s'est fait entendre dans cette ville, le 15 février, sur la *trompette chromatique*, instrument nouveau, et a excité l'étonnement par les difficultés qu'il exécute avec un fini remarquable.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

Concert de M. Lafont.

---

6 Mars. — Le concert de M. Lafont avait attiré hier au Théâtre-Italien une société brillante et choisie. Le talent du célèbre violoniste et le nom de M. Herz le jeune, placé sur l'affiche, étaient des motifs suffisans pour piquer la curiosité des amateurs. Le concert était précédé du premier acte de *Semiramide* de Rossini, et suivi du second. Ce n'était pas la partie brillante de la soirée. Si l'on trouve dans cette grande composition assez de beautés pour exci-

ter l'admiration, malgré les défauts qui appellent la critique, on souffre de voir ces beautés exposées à une exécution semblable à celle d'hier. Mlle Blasis, écrasée sous le rôle de Sémiramis, n'a fait entendre qu'un chant mesquin, une vocalisation défectueuse et a manqué de voix dans les momens les plus énergiques. Quant à Mlle Cesari, l'affectation qu'elle met à prononcer donne à son chant un air *cassant* et *pointu*, qui ressemble aux mouvemens de sa personne. Elle a complètement manqué toute la première partie de son duo avec *Assur*, mais vers le milieu elle a dit une phrase avec assez de grace. Galli et Levasseur seuls ont été dignes de la musique qu'ils chantaient. Puisque j'en suis à l'exécution de cet ouvrage, je dois dire à l'orchestre qu'il oublie la responsabilité que lui impose la réputation dont il a joui en Europe jusqu'à ce moment. Point d'ensemble, point de finesse, de la lourdeur et de l'hésitation, voilà ce que j'ai remarqué hier pendant toute la soirée. Les instrumens à vent n'ont pris le mouvement de *six-huit* du chœur des femmes au premier acte qu'après la dixième mesure, et dans plusieurs endroits on a joué en *majeur* dans une partie de l'orchestre, et en *mineur* dans une autre.

Qui donc a présidé au choix de la misérable ouverture qui a servi d'introduction au concert? Cette petite symphonie dans l'ancien style a produit l'effet le plus grotesque après la musique formidable de Rossini; aussi le public en a-t-il fait justice par un silence dédaigneux. Enfin M. Lafont s'est fait entendre et a ravi l'assemblée par une justesse qui tient du prodige, par la netteté de son exécution et par la grace de son jeu. Les applaudissemens les plus vifs lui ont témoigné à plusieurs reprises tout le plaisir qu'il causait à l'assemblée. Cependant la salle sourde de Favart nuisait à la propagation du son qui généralement paraissait un peu faible. Je ferai observer à M. Lafont que son archet n'est peut-être pas assez tendu. Je sais qu'il le tient lâche pour arriver à une plus grande pureté de son lorsqu'il joue *piano* dans le haut de l'instrument; mais dans les endroits qui demandent de la force,

la trop grande flexibilité de l'archet est un obstacle que toute son habileté ne peut vaincre, et il en résulte un peu de monotonie. M. Lafont est trop grand artiste pour que mon observation puisse le blesser, et je me flatte qu'il appréciera le motif qui me la dicte.

Toujours étonnant, M. Herz a joué des variations sur la romance de *Joseph* avec une fermeté et un brillant admirables; mais pourquoi donc a-t-il choisi pour jouer dans une mauvaise salle un piano plus mauvais encore, dont les sons secs et durs empêchaient qu'il pût nuancer son jeu? le choix d'un instrument est plus important qu'on ne pense, car le plus grand nombre des auditeurs est incapable de faire la part de l'artiste et celle du piano.

Il n'y avait que deux morceaux de chant dans ce concert. L'un était l'air de *Don Ottavio*, de Don Juan, que Donzelli a fort bien chanté : l'autre un joli air du *Crociato* de M. Mayerbeer, dans lequel M^lle Cinti a montré beaucoup de goût et de pureté. En résumé, l'exécution du concert a consolé de celle de *Semiramide*.

ANNONCES DIVERSES.

Classe de chant italien et français, dirigée par *A. de Garaudé*, professeur de chant à l'École Royale de Musique, auteur de la MÉTHODE COMPLÈTE DE CHANT, dédiée à son élève, M^lle *Coraldi, prima donna* des théâtres I. et R. de Naples et de Milan.

Cette classe aura lieu, trois fois par semaine, rue de Marivaux, n° 13, boulevard Italien. Le prix est de 36 fr. par mois. On n'y admettra que six élèves.

Les matinées musicales que MM. Boucher père et fils donnent tous les dimanches (rue Montholon, n° 5) attirent une société choisie d'amateurs et d'artistes. On y entend M. Alexandre Boucher, qui s'est fait une réputation par sa manière originale de jouer du violon ; M^me Boucher, aussi habile sur le piano que sur la harpe, et les fils de M. Boucher, dignes élèves de leur père, et déjà professeurs

comme lui. Cette intéressante famille, après avoir parcouru une partie de l'Europe, est rentrée dans sa patrie, et s'est fixée à Paris, où elle se livre à l'enseignement.

Deux romances nouvelles de MM. Édouard Brugière et Panseron, l'un avec accompagnement de hautbois obligé, l'autre avec cor obligé, paraîtront dans le cours de cette semaine chez tous les marchands de musique.

On pourra aussi se procurer les mêmes romances réduites, avec accompagnement de piano et de guitare.

SOUSCRIPTION.

Pour Six nouveaux morceaux de guitare, composés par Ferdinand Sor.

Cette souscription a pour objet la publication de douze études nouvelles, trois airs connus, variés, une grande sonate composée de quatre morceaux, et enfin huit petites pièces faciles. Le tout est publié en une seule livraison. Le prix est de 12. fr. net.

On souscrit à Paris chez *A. Meissonnier*, éditeur des œuvres complètes de *F. Sor*, boulevard Montmartre, n° 25.

La guitare était autrefois un pauvre instrument destiné à soutenir par quelques harpèges le chant d'une romance ou d'une ariette. Les travaux de plusieurs artistes distingués lui ont donné depuis une plus grande importance dans la musique ; mais personne n'a su y trouver autant de ressources que M. Sor. Les effets que cet habile artiste tire de cet instrument tiennent du prodige. Sa musique, presque toujours écrite à plusieurs parties réelles, est aussi remarquable par la nature des idées que par la pureté du style ; aussi est-elle devenue classique. Nous ignorons si M. Sor sera quelque jour surpassé en habileté sur la guitare, mais nous pouvons assurer que ses ouvrages resteront comme des modèles de goût et de savoir en leur genre.

La souscription sera fermée le 31 mars. Après ce terme, le prix marqué sera : sur beau papier, 36 fr. ; sur papier ordinaire, 30 fr.

Cette collection doit être ornée du portrait de l'auteur, lithographié par *Bordes* avec le plus grand soin.

REVUE MUSICALE

PUBLIÉE PAR M. FÉTIS,

PROFESSEUR DE COMPOSITION A L'ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE, ET BIBLIOTHÉCAIRE DE CET ÉTABLISSEMENT.

N° 5. — MARS 1827.

DE L'OPÉRA, PAR J.-T. MERLE [1].

TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE [2].

Le Poème. — Ce qu'on appelle en France de ce nom pompeux est le canevas qui sert de prétexte à la musique; car, quoi qu'on en dise, quand on aura de la musique supérieure, *le poème* ne sera jamais que le prétexte d'un opéra, en France comme en Italie. Il est vrai qu'on exige chez nous, dans ces sortes de pièces, un peu plus de bon sens que chez les ultramontains; mais à tout prendre, il y a peut-être plus de mérite relatif dans un bon *libretto* que dans nos *poèmes* d'opéras. Cependant, grande est la différence entre le sort d'*un poeta* et celui d'un *poète* : *il povero meschino* livre son travail à l'entrepreneur pour quelques écus, et le poète touche d'énormes droits d'auteur, en gémissant sur la dure loi qui l'oblige à ne recevoir pour son ouvrage qu'une rétribution égale à celle du musicien; *il poeta* est le très humble serviteur du *maestro;* il doit suivre en tous points la volonté de celui-ci, soit sur le placement des airs, duos et quatuors, soit sur la coupe des vers ou sur leur rhythme, et son instinct musical le sert ordinairement si bien que les morceaux ont déjà leur forme toute dessinée quand ils sortent de ses mains. Le *poète,* au

(1) Paris, Baudouin frères, 1827, brochure de 39 pages in-8°.

(2) Voyez les n^{os} 3 et 4 de la *Revue Musicale*, p. 73 et 97.

contraire, domine à l'Opéra, attache une grande importance à ses hémistiches, demande avant tout au musicien de ne point les gâter, et ne se doute pas de ce que c'est qu'une forme musicale, une coupe régulière ou un rhythme favorable.

Toutes les observations de M. Merle sur le poème se réduisent à dire qu'il faut rejeter tout opéra dont le sujet est puisé dans l'histoire ou la mythologie grecque; « que « les *Agamemnon*, les *Énée*, les *Anacréon*, etc., sont « aujourd'hui des personnages peu dramatiques, surtout « à l'Opéra, et que ces éternelles familles de Grecs et de « Troyens, dont les malheurs et les plaisirs occupent notre « scène depuis plus de cent ans, sont cause que l'Opéra, « *avec une dépense toute royale*, passe en Europe pour « le spectacle le plus ennuyeux du monde. »

Pourquoi cette proscription contre des sujets éminemment dramatiques, quoiqu'en dise M. Merle, par cela seul que les personnages sont vêtus d'habits grecs? et pourquoi conclure qu'on ne peut fair un bon opéra avec *Anacréon*, *Alcibiade* ou *Aristippe*, de ce que ceux qu'on a sur les mêmes sujets sont ennuyeux? Confiez ces sujets à un homme habile, qui sache que la musique doit jouer le premier rôle, qui évite les longs récitatifs, source d'ennui, en France comme en Italie, et qui sache amener des situations intéressantes; vous verrez que *la famille des Atrides*, si féconde en grands crimes et en grandes passions, est encore ce qu'on peut mettre de plus dramatique sur la scène. Ce qu'il faut, c'est de l'intérêt, et pourvu qu'on ait le talent d'en mettre dans une pièce, peu importe que l'action se passe chez un peuple ou chez un autre.

L'usage adopté par l'administration de l'Opéra, comme par celles de tous les théâtres, est d'avoir un comité de lecture pour la réception des pièces. Cet usage me paraît peu raisonnable, quand il s'agit d'ouvrages dont la musique doit faire le succès; car le compositeur peut seul reconnaître, après un mûr examen, si les situations seront favorables à ses inspirations. C'est à peu près tout ce

qu'on peut décider d'avance; mais au lieu de cela, on pose plusieurs questions oiseuses auxquelles le comité doit répondre. Telle est celle-ci : *L'ouvrage est-il bien écrit?* Eh! qu'importe! Si au lieu de toutes ces niaiseries, le directeur demandait si la pièce réussira, personne ne répondrait; c'est cependant cela qu'il faudrait savoir. Ajoutez à l'incapacité du comité, les petites intrigues, l'esprit de coterie, et le chapitre des considérations, qui souvent vicient son jugement, et vous concluerez comme moi que l'instinct d'un bon directeur le guidera mieux pour la réception des pièces que *les lumières* d'un comité, quel qu'il soit.

La Musique. — L'Opéra est un spectacle trop coûteux pour que ce soit un théâtre d'essai; il faut n'y faire représenter que des ouvrages qui présentent de nombreuses chances de succès. Je crois donc qu'on a eu tort d'y admettre jusqu'ici des compositeurs qui n'avaient point débuté ailleurs. L'homme le plus heureusement né commence souvent faiblement; or, la grande machine de l'Opéra demande une expérience des masses, qui n'est le fruit que du temps. Mozart a commencé par *Lucio Silla* et Rossini par *la Cambiale di Matrimonio*. Il faudrait laisser établir autant de théâtres d'opéra-comique qu'on trouverait de gens disposés à en faire l'entreprise, afin de faciliter aux musiciens les moyens de se produire. Ceux qui s'y distingueraient seraient invités à travailler pour l'Opéra. Ce n'est pas que je veuille dire que l'on ne doit point acquitter les promesses qu'on a faites ; à Dieu ne plaise! car les musiciens qui attendent maintenant un tour, n'ont travaillé que sur la foi de la réception, et il ne serait pas juste de les priver de droits acquis : je ne parle que de l'avenir.

En supposant que les mesures que je propose fussent adoptées, il faudrait que la première condition de la réception d'un poème fut que l'administration pourrait en disposer à son gré en faveur du compositeur qu'il lui plairait de choisir; cette administration aurait ainsi en peu de temps un certain nombre de pièces disponibles dans les-

quelles les musiciens choisiraient celles qui conviendraient le mieux à la nature de leur talent, et le directeur ou l'administrateur ne se trouverait jamais sans ouvrages prêts à monter, surtout si l'on mettait beaucoup d'activité dans les études et dans la mise en scène. On éviterait par ce moyen l'encombrement de partitions non représentées qui accable l'Opéra, et qui fait le désespoir de quiconque veut travailler pour ce théâtre. On a calculé que le nombre d'opéras reçus depuis 1740, dont la musique est faite, et qui n'ont pas été joués, s'élève à plus de douze cents. C'est une odieuse déception qui prend sa source dans la facilité avec laquelle on reçoit les pièces, dans le peu de confiance qu'inspirent les musiciens, et dans l'incurie des diverses administrations qui se sont succédées à l'Opéra. C'est un tort réel qu'on fait aux artistes dont on occupe le temps inutilement, et ce tort est d'autant plus grand qu'il vient un moment où il n'est plus possible de le réparer; car un ouvrage qui pouvait être bon il y a vingt ans, ne l'est plus aujourd'hui.

M. Merle dit avec raison que l'administration de l'Opéra ne doit pas s'occuper de décider quelle est la bonne ou la mauvaise musique, et que la meilleure pour elle est celle qui plaît au public, en définitive seul juge compétent dans les arts qui se rattachent au théâtre. En partant de ce principe, l'administration doit donc, sans craindre qu'on la taxe de prévention, ne s'adresser qu'à des réputations faites, parce que les réputations sont pour elle des garanties. Le public se décide sur l'affiche, et les noms de MM. Rossini, Boieldieu, Mayerbeer, Auber, Carafa, etc., sont pour lui des talismans qui le poussent vers les théâtres où l'on joue leurs ouvrages. Il n'y a là d'injustice de part ni d'autre, car cet empressement pour les noms connus et la froideur pour les autres, ne préjugent rien contre ceux-ci : ayez du talent, votre tour viendra. Il ne faut pas cependant pousser trop loin la confiance dans les réputations faites, car il y a des hommes qui ont eu un talent réel; mais dont l'imagination est fatiguée. On devrait leur préférer un jeune homme, fût-il absolument inconnu; car du moins avec

lui, il y aurait une chance de succès, et il n'y en a point avec un talent usé.

Je passe l'article de la danse, qui me semble ne rien laisser à désirer : j'avoue d'ailleurs mon incapacité pour en juger.

Les décorations et les machines. Je crois ne pouvoir mieux faire que de transcrire ici ce que dit M. Merle sur cette matière, qui est fort importante, et qu'il me paraît bien connaître.

« Le système de peinture qu'on a adopté à l'Opéra ne me « paraît pas convenir précisément au genre. Les décorations « de la *Lampe*, d'*Armide* et du *Siége de Corinthe*, sont « d'admirables tableaux, mais ne sont pas des décorations « d'un grand effet; il y a tant de fini dans les détails, de « finesse dans les tons, une harmonie si parfaite dans tou- « tes les parties, que le goût est toujours satisfait; mais « l'imagination n'est jamais frappée : je préférerais à cette « perfection les tons crus et heurtés des décorateurs anglais « et le charlatanisme puéril, si l'on veut, des peintres « italiens, pourvu que j'obtinsse de ces piquans effets de « lumière et de perspective qui sont sans doute plus faciles « à produire, mais qui ne manquent jamais de séduire la « multitude.

« Je crois bien que la manière d'éclairer le théâtre entre « pour beaucoup dans la difficulté de l'illusion, et qu'il « reste tout à faire pour remédier à cet inconvénient. « Cependant il n'est pas impossible d'y arriver.

« J'ai vu à Londres le système d'éclairage, et je me suis « convaincu qu'il est fort supérieur au nôtre. La lumière « inégale de nos *portans*, le jour faux et douteux de nos « *herses*, l'éclat permanent et monotone de notre *rampe*, « sont des obstacles qu'il faut vaincre et que les Anglais « ont surmontés, du moins en partie. Je ne parle pas de « l'Opéra de Londres, le plus pauvre et le plus ridicule de « l'Europe sous le rapport des machines et des décorations; « mais je parle des théâtres de *Drury-Lane* et de *Covent-* « *Garden*, des théâtres de *Surrey* et de *Cobourg*, et « même de l'*Adelphi* et de l'*English-Opera*.

« Je pense que la première tentative à faire, c'est d'es-« sayer le contraire de ce qui est, c'est-à-dire d'éclairer la « salle à l'huile et le théâtre au gaz; par ce moyen la lu-« mière du lustre ne disputera plus de vivacité avec celle « de la scène, et les décorations jouiront de tout le brillant « de leurs couleurs. En atténuant l'éclat de ce globe lumi-« neux qui est constamment placé entre l'œil du spectateur « et le théâtre, on rendra aux tableaux qui y seront repré-« sentés tout l'effet d'un beau jour et on se rapprochera de « la nature autant que possible. On obtiendra par ce « procédé seul de grands avantages; d'abord on pourra « d'un seul coup de robinet priver ou inonder le théâtre « de lumière. Le gaz renfermé dans des tuyaux flexibles, « armés de garnitures de cuivre, pourra être transporté « dans tous les coins de la scène..... J'ai vu obtenir par ce « moyen des reflets de clair de lune et d'incendie sur les « eaux d'un effet étourdissant de vérité : je suis convaincu « que si on autorisait *Ciceri* à éclairer son théâtre comme « il l'entend, il arriverait dans cette partie aux résultats « les plus heureux. »

Passant ensuite au jeu des machines, M. Merle déplore l'état de décadence où se trouve cette partie du service de l'Opéra, ou plutôt le défaut de progrès qui s'y fait remarquer, les maladresses sans nombre des ouvriers, les artifices grossiers dont on se sert pour masquer les mouvemens et les changemens de décorations, enfin toutes les fautes inexcusables qui égaient souvent le public aux dépens du machiniste; il termine par ces réflexions : « La routine « dont on ne veut pas s'affranchir à l'Opéra, parce qu'il « faudrait avoir le talent de mettre quelque chose à la place, « est cause qu'on tient à ne pas baisser le rideau à chaque « acte; le machiniste se croirait déshonoré s'il ne donnait « pas son coup de sifflet pour nous masquer une décora-« tion de dix *plans* par une décoration de quatre *plans*, « ou par le même effort de génie, par nous enlever un « *rideau* de la *face*, pour nous laisser apercevoir le théâtre « jusqu'au *lointain*. Eh bien, cette petite manœuvre est « d'un ridicule achevé : il faut que le machiniste nous

«montre son talent dans le courant des actes, qu'on y «voie tous les coups de théâtre que son génie pourra lui «fournir; mais il ne faut pas que l'Opéra soit privé, pour «des changemens à vue sans mérite, comme sans effet, «des avantages immenses qu'on peut tirer des *lever* et des «*baisser de rideau;* pour chaque commencement et cha-«que fin d'acte, ils peuvent fournir des tableaux posés qui «doivent servir merveilleusement au spectacle et à la «pompe d'un opéra.»

J'ajouterai que cet usage est pour beaucoup dans l'ennui qu'on éprouve à l'Opéra. L'obligation de rester en place pendant trois actes cause au public une fatigue qui influe sur ses dispositions morales. La distraction des entr'actes serait déja un grand pas de fait contre cet ennui dont on se plaint.

La mise en scène. Ce qu'on appelle ainsi est l'art de faire mouvoir les masses de *choristes*, de *comparses* et de *figurans*, de manière à les faire concourir à l'action dramatique, à former des tableaux animés et à faire des entrées et des sorties bien exécutées. Cet art est nul à l'Opéra, parce qu'il n'y a pas encore eu à ce théâtre de directeur de la scène qui ait eu le talent qu'exige cette place. Le premier qui s'en avisera aura beaucoup de difficultés à vaincre; mais de grands succès l'attendent s'il sait accomplir sa mission.

J'ai dit dans mon premier article que tout est à refaire dans cette grande machine de l'Opéra : les détails qu'on a vus sur les diverses branches de son administration ont démontré suffisamment cette vérité. Que serait-ce si j'étais entré dans les considérations de résistances morales qu'on éprouve aussitôt qu'on veut améliorer quelque partie du service ou détruire quelque abus. Les clameurs, la calomnie, ou du moins la médisance, sont les premières armes qu'emploient ceux dont les réformes projetées blessent les intérêts. Si ces moyens sont insuffisans, ils opposent la résistance d'inertie, sorte de difficulté qui finit ordinairement par lasser la patience de quiconque veut innover, et les choses restent dans l'état où elles étaient précédem-

ment. Pour opérer la réforme générale dont j'ai parlé, il faudrait donc attaquer d'abord cet esprit d'insubordination qui se manifeste depuis le chef d'emploi jusqu'au comparse, et depuis le chef de service jusqu'au garçon de théâtre : il faudrait persuader à chacun qu'un ordre donné est irrévocable, qu'une décision prise est sans appel, et ce n'est qu'après être parvenu à remplir cette tâche difficile qu'on pourrait espérer de reconstruire le reste de l'édifice.

FÉTIS.

SYMPHONIE AVEC CHOEUR FINAL

Sur l'Ode à la Joie, de Schiller,

POUR GRAND ORCHESTRE, QUATRE VOIX SOLO ET CHOEUR,

PAR LOUIS DE BEETHOVEN. (OEUVRE 125.)

(Extrait de la *Gazette musicale* de Berlin.) (1)

Beethoven a deux fois, sans s'en douter, fait de son individualité d'artiste le sujet d'un ouvrage d'art. Les compositions où l'on peut remarquer ce fait y gagnent, indépendamment de l'expression générale qu'elles contiennent, une importance particulière en raison de ce que l'homme qui s'y est peint est plus grand et qu'on y retrouve davantage ses traits.

Le premier des ouvrages dont il est ici question est la fantaisie de Beethoven, avec orchestre et chœur. Le titre

(1) Dans l'intention où nous sommes de donner un aperçu de l'état actuel de la musique en Allemagne, nous avons cru qu'il était utile de faire précéder cet examen par l'article dont nous offrons ici la traduction, afin de faire comprendre à nos lecteurs sous quel aspect la musique est considérée dans ce pays. On y verra comment la plupart des théoriciens et des savans introduisent dans le langage des arts et jusque dans la musique les procédés et les formes philosophiques du platonisme et de l'école de Kant.

(*Note du rédacteur.*)

seul, contraste apparent, annonçant la réunion de l'essor vagabond de l'imagination d'un artiste abandonné seul à lui-même, et des sévères entraves de l'unité d'action d'un orchestre et d'un chœur; le titre seul suffisait à l'apparition de cette œuvre pour rendre attentif le monde musical et lui indiquer qu'on devait s'attendre, d'après l'idée première, à quelque chose de vraiment nouveau, et qu'on ne pouvait juger d'après aucune mesure usitée; d'autant plus que la fantaisie n'est pas seulement un prélude libre du pianiste avant l'entrée de l'orchestre et du chœur, mais que le caractère en est conservé et observé par le solo, conjointement avec l'orchestre, d'une manière telle qu'on n'a pu l'attendre jusqu'à ce jour que des meilleurs improvisateurs. En partant de cette idée, on se serait épargné maintes fausses interprétations et bien des jugemens erronés, et l'ouvrage serait depuis long-temps plus connu de la plus grand partie du public. Le sujet n'est autre que la représentation de l'esprit de l'artiste s'élevant, dans l'improvisation, à une création libre et arbitraire, et planant au-dessus de tout un orchestre et des voix. Quelque essor élevé que nous voyions prendre à nos grands maîtres sur le clavier qui a ses bornes et les y renferme, c'est là maintenant que doit tendre le vol des plus grands, sinon de tous. Ce serait l'expression la plus étendue de ce genre d'ouvrages; et le sujet particulier en désigne Beethoven à la fois comme créateur et comme modèle. Il faut bien remarquer que c'est lui, le plus grand compositeur de musique instrumentale, qui le premier fut si profondément pénétré et rempli de l'origine de ses créations, qu'il a été en quelque sorte forcé de la fixer comme d'une manière hiéroglyphique et historique dans un ouvrage d'une forme nouvelle. Deux artistes, plus renommés pour l'exécution que pour la composition, ont suivi ses traces, et produit, par l'élan irrésistible de l'idée que renferme cette nouvelle forme, le premier (Hummel), des variations de bravoure, avec chant, *la mort fidèle de Kœrner*, le second (Fraentzl), un concerto de violon avec chœur.

Le second ouvrage appartient d'une manière plus par-

ticulière encore à l'individualité de Beethoven, et cet ouvrage est la symphonie (la 9e) avec chœur, dont nous allons parler et que le public commence à connaître. Le premier regard jeté sur la partition nous apprend qu'on a employé dans cette composition une forme toute nouvelle qui dérive d'une nouvelle idée fondamentale à laquelle seule on peut l'attribuer. Quand les instrumens et les voix se présentent ensemble, celles-ci prennent la première place, comme l'humanité dans la création, car le chant qui comprend la parole, et la puissance musicale qui réside dans l'homme, représente ce qui est de l'homme, en opposition avec l'instrumental qui offre ce qui est en dehors de l'homme. Pour qui considérerait cette création nouvelle de Beethoven comme une composition de chant, dans l'acception usitée jusqu'à ce jour, la facture en deviendrait inintelligible et paraîtrait même défectueuse. Il ne pourrait comprendre un si long prélude (quatre parties de symphonie) pour une cantate d'une longueur ordinaire : il ne serait rien moins que satisfait par l'arrangement, à commencer par le morcellement de l'ode de Schiller, dont Beethoven a bouleversé l'ordre.

On doit reconnaître après cela qu'il s'agit d'autre chose que d'une composition de chant, et qu'on doit attendre quelque chose de plus élevé qu'une cantate sur l'ode de Schiller, quand on voit ce grand travail musical se séparer en deux parties distinctes ; une symphonie indépendante et des chants exécutés en solos et en chœur attachés à la suite de la symphonie.

Ce double édifice, cette séparation faite à dessein des deux domaines de la musique, après laquelle la phrase d'introduction et d'union citée ci-dessus devenait nécessaire, nous conduisent à considérer la manière d'être particulière de Beethoven, et nous la fait voir si clairement que nous n'hésitons pas à dire que la fantaisie étant l'histoire de son commencement dans l'art, représenté par le moyen de l'art, la symphonie avec chœur est l'expression artificielle de son intelligence.

Elle est, pour la définir en peu de mots, sa concen-

tration et son immersion totale dans la musique instrumentale. Quelques richesses qu'il nous ait données dans son opéra de *Fidelio*, dans ses messes et dans ses autres chants, on a dû arriver à reconnaître généralement la composition instrumentale comme la sphère de ses créations les plus élevées et les plus originales : on pourrait même démontrer que les plus grandes beautés de ses compositions de chant appartiennent par leur nature au domaine instrumental. Enfin le malheur de la surdité, malheur inouï, pour un artiste créateur, a dû le forcer à s'arracher à toute influence du langage vivant de l'homme, à toute sociabilité, pour se perdre en toute liberté dans la contemplation du monde instrumental, et pour y pénétrer dans ses derniers ouvrages à une profondeur inconnue jusqu'alors. Les formes et les combinaisons sont infinies dans le monde instrumental, comme tout ce qui est en dehors de l'homme dans le vaste domaine de la nature. Tantôt elles s'approchent de l'expression et du chant humains, et l'on est tenté de croire avoir entendu des modifications de la voix humaine; tantôt se perdant dans l'élément qui leur est propre, elles sont bornées au son pur et simple, et bientôt après les formes qui s'étaient évanouies reparaissent pour concourir dans un vaste ensemble à l'unité d'un tout. D'un autre côté est le chant, éternellement pur, modification des plus sublimes de la nature, propriété accordée à l'homme et dans sa simplicité, vainqueur par sa puissance spirituelle du Protée instrumental.

C'est une pareille intention que Beethoven nous paraît avoir exprimée dans sa symphonie avec chœur. Lui-même régnant dans le monde magique des instrumens, épie les simples sons de la voix humaine, et élève l'innocente mélodie de la chanson, langue propre à l'homme, conservatrice et expression spirituelle d'une heureuse sociabilité sur le trône où il se place plus tard lui-même pour ouvrir à l'esprit humain de nouveaux domaines. Ce n'est point un chœur accidentel fait pour une composition instrumentale qui n'avait besoin d'aucune péroraison étrangère; ce n'est point une musique faite pour l'ode de Schiller,

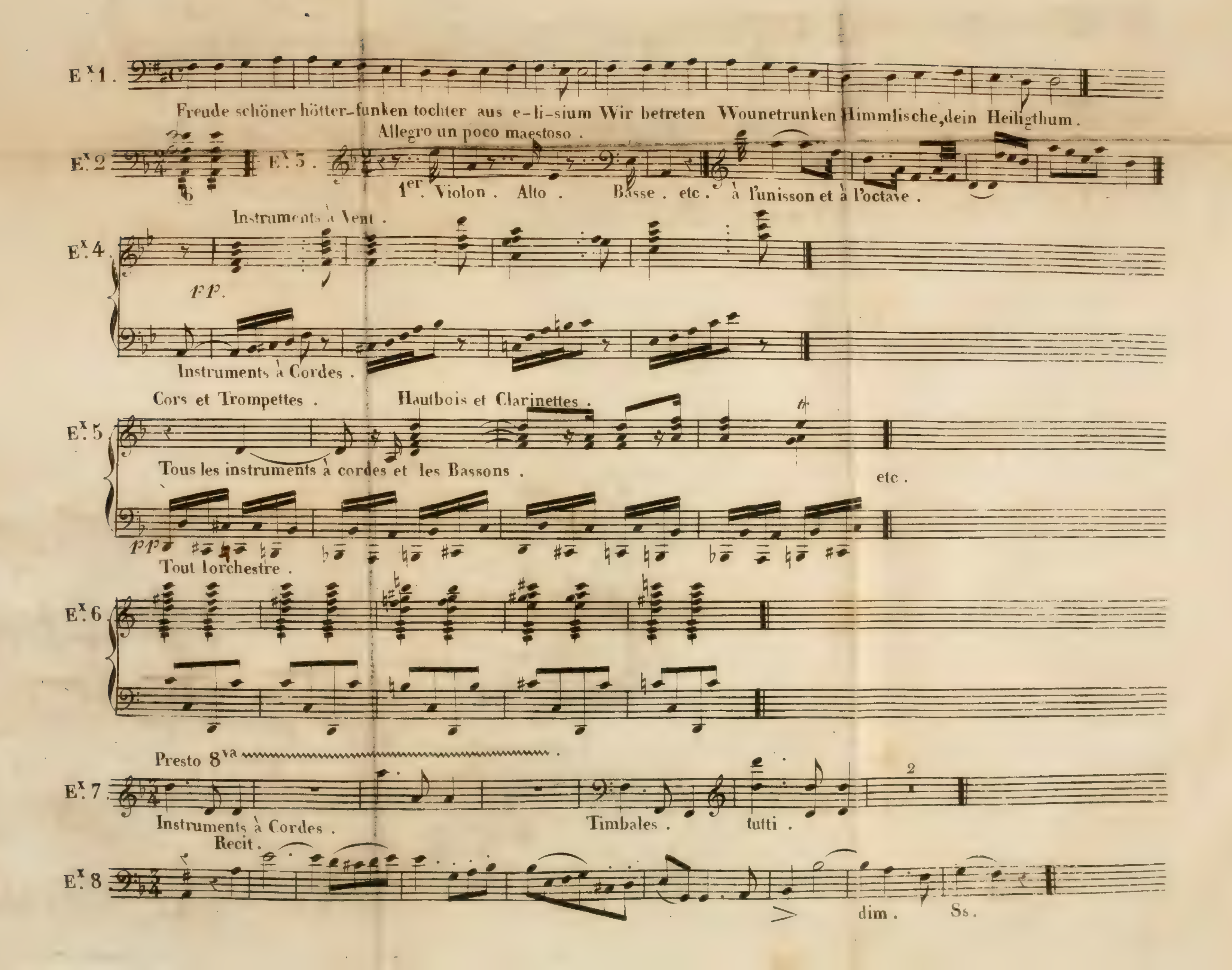
ni même l'expression musicale de l'idée qui domine cette poésie; ce n'est que le chant, que la modification la plus simple du langage musical de l'homme qu'il a cherché à reproduire, pour le glorifier de sa victoire sur le monde instrumental. Cette victoire lui a paru tellement sûre, tellement inévitable, et le chant par lui-même si intimement propre à l'homme et si puissant chez lui, qu'il a laissé les voix marcher comme devant vaincre par elles-mêmes, et sans y ajouter aucun ornement étranger.

Ainsi pour ne pas s'exposer à une fausse interprétation de la première mélodie de cette symphonie (*voyez* l'exemple 1er), on ne doit pas perdre de vue l'idée fondamentale de l'ouvrage, l'opposition des deux puissances musicales, comme nous venons d'essayer de le démontrer, et en second lieu, la séparation marquée de l'ensemble.

Aux entrées successives des seconds violons, des violoncelles, des cors des hautbois, des flûtes et des bassons (*voyez* l'exemple 2) apparaît l'idée principale, qui se développe puissamment devant nos yeux. (*voyez* l'exemple 3.)

Quant aux formes qui en résultent ou qui s'y joignent, on n'a qu'à penser aux plus grands ouvrages de Beethoven; les masses d'instrumens n'ont jamais été présentées d'une manière plus puissante et plus libre, jamais opposées d'une manière plus décidée dans leur séparation en instrumens à vent et à cordes que dans la seconde partie principale (ex. 4.), et leur fougue n'a jamais été conjurée d'une manière plus forte que dans la péroraison de ce morceau gigantesque (ex. 5) qui se continue jusqu'à ce qu'après dix-huit mesures, le premier thème revient travaillé avec plus de force qu'auparavant et conclut dans le *fortissimo* de tout l'orchestre. (ex. 6.)

Après s'être rendu complètement maître de la masse des instrumens, Beethoven l'entraîne dans un *scherzo* et appelle hardiment chaque instrument isolé à l'existence indépendante qui lui est particulière. Il passe de l'un à l'autre avec une telle facilité que l'allure la plus libre est conservée à chacun et que les motifs de tous s'enlacent dans un cercle aérien inépuisable en beautés nouvelles, et



Ex. 1.
Freude schöner hötter-funken tochter aus e-li-sium Wir betreten Wounetrunken Himmlische, dein Heiligthum.
Ex. 2
6
Ex. 3.
Allegro un poco maestoso.
1er. Violon. Alto. Basse. etc. à l'unisson et à l'octave.
Instruments à Vent.
Ex. 4.
FP.
Instruments à Cordes.
Cors et Trompettes.
Hautbois et Clarinettes.
Ex. 5
Tous les instruments à cordes et les Bassons.
etc.
PP
Tout lorchestre.
Ex. 6
Presto 8va
Ex. 7.
Instruments à Cordes.
Timbales.
tutti.
2
Recit.
Ex. 8
dim.
Ss.

s'enchaînent de la manière la plus variée à cet appel entraînant du maître (*voy.* ex. 7), qui a saisi d'une main forte l'empire de la masse dans le premier morceau et dirigé chaque instrument séparé dans le second.

Après avoir créé la sphère à laquelle il peut consacrer son sentiment intime, transmettre ses inspirations les plus secrètes, et qui doit résonner de ses chants, il nous conduit à l'*adagio*, dans lequel la passion la plus tendre, la plus touchante, et les mélodies les plus caressantes émeuvent l'ame tour à tour.

C'est ainsi qu'a été maintenue jusque là la marche de la symphonie, conçue par un esprit supérieur, et ce que nous en avons fait connaître jusqu'à présent ne doit lui servir que de signalement. Chaque morceau a produit une grande satisfaction, mais il en fallait encore une plus complète. L'homme peut réfléter son ame sur toute la nature qui l'environne, l'animer d'une manière presque humaine, mais il reste toujours impérieusement dominé par le désir de la société de l'homme. La masse des instrumens a été maîtrisée; chacun d'eux a reçu isolément la vie particulière qui lui est propre; chacun a redit ce que l'artiste sentait dans l'intimité de son ame, maintenant il les entraîne avec force par leur accord simultané au-devant de l'expression humaine du chant. Les basses prennent la forme du récitatif pour préparer la voie au langage qui doit se produire d'une manière imposante après de si grands préliminaires. (*Voy.* l'exemple 8.)

Autour de ces phrases de grand style voltigent, comme des épisodes, les pensées principales de toutes les parties de la symphonie du premier morceau, du *scherzo*, de l'*adagio* qui semblent comme un regard involontairement jeté en arrière; enfin se font entendre les mélodies qui vont bientôt sortir du sein de l'homme : elles sont solennellement indiquées par les instrumens indépendans pour la dernière fois. C'est le dernier morceau de la symphonie qui nous conduit, non à une conclusion, mais au premier récitatif chanté par la voix de basse, dans de grandes pro-

portions, comme l'exigeait la représentation du chant humain se développant du milieu de l'instrumental.

Nous le répétons, ce ne sont pas les paroles de l'introduction, ni le sens des vers de Schiller, mais bien la représentation de la nature humaine et de la société, exprimée par le chant, qui font le sujet de la cantate. Comme on méconnaîtrait, selon nous, les intentions du grand artiste, si l'on voulait juger ce récitatif d'après les règles communes de la composition déclamatoire, sans le considérer comme une émanation immédiate du grand ouvrage, et sans faire attention qu'il ne prend pas, comme dans les compositions ordinaires, sa source dans le langage de l'homme! nous croyons qu'il ne nous est pas permis de faire attention aux principes applicables à la composition du chant, de préférence aux intentions originelles de l'artiste. Cette intention, il avait besoin de mots pour la reproduire. Mais s'inquiétant peu du sens caché qu'ils renfermaient, du parti qu'on en pouvait tirer, il s'en est servi comme de matériaux qui l'aidaient à atteindre son but, et auquel il n'attachait pas d'autre importance.

Ce procédé nous semble éclater d'une manière si certaine dans la construction de l'ensemble, que nous n'abandonnerions pas notre assertion, lors même qu'on pourrait élever quelque doute que Beethoven n'aurait pas eu l'idée de rendre l'expression réelle de la cantate de Schiller.

Si nous jetons un coup d'œil sur l'ensemble du plan de la symphonie, tel que nous l'avons indiqué, nous y trouverons d'abord l'opposition et l'enchaînement de deux musiques, instrumentale et vocale.

Ire partie : grande symphonie, se composant 1° de la production et de la domination de la masse instrumentale; 2° de la vivification de chaque instrument isolé, ayant chacun une existence propre; 3° de la transmission des sentimens internes de l'homme : désir d'une satisfaction plus complète; 4° développement du milieu de l'instrumentation : fuite successive de tous les motifs antérieurs devant l'arrivée de la parole; 5° parole et prologue du chant.

II[e] partie. Grande solennité vocale, avec coopération de toute l'instrumentation.

Et nous y reconnaîtrons alors la pensée et la disposition les plus grandes et les plus hardies qui aient jamais dominé une composition instrumentale.

Voilà ce qu'on devrait, avant tout, ne pas perdre de vue partout où l'on prépare une exécution de ce grand œuvre.

MUSIQUE DES ORIENTAUX.

Lettre sur les instrumens de Musique du Martaban,

PROVINCE DE L'EMPIRE BIRMAN.

(Extrait de l'écrit périodique anglais, qui a pour titre : *The Quarterly Musical Magazine and Review*. Tome VII, p. 451.) (1)

Monsieur,

Je prends la liberté de vous envoyer les détails suivans sur la musique des Indiens, extraits d'une lettre que je viens de recevoir de mon frère, qui sert dans ce moment avec les troupes indiennes contre le Burmese, par l'espoir qu'ils pourront intéresser vos lecteurs. Je désire seulement qu'on n'oublie pas que cette lettre ne fut point écrite dans le dessein d'être publiée.

Martaban, 1825. « Les mœurs et coutumes des habi- « tans du Martaban étant peu connues en Angleterre, quel- « ques détails sur ce peuple pourront peut-être vous in- « téresser. Ils paraissent aimer prodigieusemeut notre « musique, de laquelle la leur se rapproche plus que celle « d'aucun autre peuple de l'Inde. Les instrumens dont ils « font usage méritent d'être observés. Ils ont un luth avec « deux cordes de laiton, qu'ils jouent tantôt avec un ar-

(1) Les détails que contient cette lettre nous ont paru avoir quelque intérêt; mais nous avons cru devoir en ôter toutes les conjectures de l'auteur qui ne se rapportaient pas directement à la musique.

« chet, et tantôt avec les doigts; une espèce de violon, et « un crocodile, instrument dans la forme de cet animal, « qui a trois cordes tendues sur son dos, deux en soie et une « de laiton. Ils ont encore un instrument que j'appellerai « *chat*, parce qu'il représente ce quadrupède assis avec les « jambes ployées sous lui, et la queue ramenée en demi « cercle au-dessus de son dos. C'est sur cette queue que « les cordes sont attachées. Ils ont en outre des espèces « de flûtes, de flageolets, de tamtams et de cloches qu'ils « appelent *gongs*. Quant à l'arrangement de leur échelle « musicale, je vais essayer de vous en donner une idée. « *Le chat* a habituellement douze ou treize cordes; sup- « posez que la corde la plus basse donne *ré*, l'échelle ne « suit pas comme la note par tons et demi-tons, mais de « cette manière : 1re corde, *ré*; 2e, *fa*; 3e, *la*; 4e, *sol*; 5e, *si*; « 6e, *ré*; 7e, *ut*; 8e, *mi*; 9e *sol*; et ainsi de suite. Je ne sais « rien de leurs autres instrumens à cordes, si ce n'est « qu'ils s'en servent dans leurs concerts avec le *chat*. »

Tel est, monsieur, le récit de mon frère, pour lequel je demande votre indulgence et celle de vos lecteurs. Je la réclame également pour quelques observations que je crois devoir vous soumettre. Il s'agit principalement de deux instrumens que je crois devoir appartenir à la plus haute antiquité. Ils sont probablement l'ouvrage d'un peuple grossier, qui essayait de produire des sons autres que ceux qu'on obtient en soufflant dans un roseau. Le plus ancien que nous connaissions est conservé sur le *Guglia Roma*[1]. Ce curieux instrument a deux cordes et un manche, semblable à celui du *calascione*, maintenant en usage dans le royaume de Naples. Les Russes ont leur *balalaika;* le *rebec*, qui n'avait que deux cordes et qu'on jouait avec un archet (le lecteur observera la ressemblance qui existe entre cet instrument et le luth du Martaban), arriva en Espagne avec les Maures; il passa ensuite en Italie, où, avec l'addition d'une troisième corde, il reçut le nom de

(1) Un des obélisques qu'on suppose avoir été élevés par Sésostris à Héliopolis, 400 ans avant le siège de Troie.

rebeca. De là vient le vieux *rebec* britannique, ou violon avec trois cordes. D'après ce que je viens de dire, on doit penser que le luth du Martaban est d'origine égyptienne. S'il reste des doutes à cet égard, on ne peut du moins en élever relativement au *crocodile :* sa forme, qui est celle d'un des animaux révérés en Égypte, et sa ressemblance avec la lyre de Mercure prouvent suffisamment qu'il vient originairement des bords du Nil.

Le *chat*, ou harpe du Martaban, est une imitation de l'élégante harpe des Hyppogées, par sa forme et par le nombre de ses cordes. Cette ressemblance me conduit à penser que les arts et les sciences étant demeurés stationnaires pendant une longue suite de siècles dans la plupart des provinces de l'Asie, la musique et les instrumens qui sont aujourd'hui en usage dans l'Indostan et dans l'empire birman doivent leur origine à une très haute antiquité. Ne peut-on pas croire que les Phéniciens, qui ont porté leur commerce dans presque toutes les parties du monde connu, ont établi dans les Indes les sciences et les arts alors cultivés en Égypte.

L'examen du *chat*, ou harpe du Martaban est très intéressant par son analogie avec celle des tombeaux de Thèbes. L'une et l'autre sont dépourvues du second côté de la harpe irlandaise; la harpe de Thèbes est représentée avec treize cordes; celle du Martaban n'en a pas davantage. Tout se réunit donc pour prouver que cet instrument vient originairement d'Égypte. L'invention de la harpe est attribuée, par quelques-uns, aux Arpi[1], peuple de l'Italie; mais Galilée soutient qu'elle fut inventée par les Irlandais, qui la transmirent aux Arpi. Je n'ai point l'intention de discuter ici ce point; j'en parle seulement parce qu'ayant déjà observé que l'ancienne harpe égyptienne et celle du Martaban n'ont qu'un seul côté, j'ajouterai que dans

(1) Papias dit (*Glossar*. Manuscrit de la Bibliothèque du roi, fonds de l'église de Paris, cité par Ducange.) : *Harpa dicta à gente Arporum qui hoc instrumentum musicum invenerunt*. Ces Arpes, suivant cet auteur, étaient des peuples d'Italie qui passaient pour être très anciens.

(*Note du rédacteur.*)

tous les dessins de harpes britanniques que j'ai pu examiner, je n'en ai rencontré aucune de cette construction particulière. Cette circonstance prouve-t-elle que cet instrument a été, à diverses époques, inventé par différens peuples, ou qu'il a reçu des améliorations? J'abandonne cette question à ceux qui voudraient faire sur ce sujet des recherches plus étendues que les miennes. Peut-être on me demandera à quel résultat ces recherches peuvent conduire? Je répondrai que si l'on pouvait prouver d'une manière incontestable que le luth, la lyre et le chat, ou la harpe du Martaban viennent originairement d'une nation ancienne et savante, qu'ils ont été conservés chez un peuple oriental dont il nous reste à peine quelques souvenirs, il serait suffisamment prouvé que c'est dans ce pays, si peu connu des Européens, qu'on doit chercher les traces de la musique des Égyptiens et peut-être même des Grecs.

CONCERT DE M. HENRI HERZ JEUNE.

Lundi 12 mars.

Lesconcerts se pressent dans la saison où nous sommes. Chaque talent aimé du public, ou qui désire se faire connaître de lui, choisit ce moment pour donner le sien; ce sont comme les préludes de ces fameux concerts spirituels qui ont le privilége de rassembler la plus brillante et la plus nombreuse société, quoique leur exécution laisse souvent beaucoup à désirer. La salle que M. Herz avait choisie pour donner le sien était trop petite pour contenir tous les amateurs qui auraient voulu jouir du plaisir de l'entendre ainsi que les talens distingués qu'il avait rassemblés autour de lui comme auxiliaires; mais si l'assemblée n'était pas nombreuse, elle était du moins choisie, car nous y avons remarqué une foule d'artistes dont la présence était déjà un éloge de ceux qui devaient se faire entendre.

Le concert a commencé par un nouveau concerto de

piano, composé et exécuté par M. Herz. Ce morceau, dans lequel le chant n'occupe peut-être pas assez de place, est remarquable par l'originalité des traits et des difficultés. M. Herz les a exécutés avec le brillant et la fermeté qu'on lui connaît : Plusieurs fois il a excité l'étonnement par son adresse merveilleuse à multiplier ses doigts; mais on paraissait regretter qu'il dédaignât de laisser reposer un peu l'admiration pour faire place au plaisir de l'entendre chanter davantage. Le rondeau nous a paru être le morceau qu'on a écouté avec le plus de plaisir. Mais c'est surtout dans ses variations sur la marche du *Siége de Corinthe* que M. Herz a ravi l'assemblée; rien en effet de plus brillant, de plus énergique et de plus étonnant que l'exécution de ce virtuose dans ce morceau. De pareilles difficultés auraient paru impraticables autrefois; il est vrai que beaucoup de nos habiles pianistes seraient fort embarrassés pour jouer les fugues de Bach dans leur véritable style, ou même les *toccates de Frescobaldi*, qui ont été écrites il y a plus de deux cents ans. Nous répéterons ici ce que nous avons déjà dit du piano de M. Herz : pourquoi donc s'obstine-t-il à jouer sur ce *misérable sabot?* on dit qu'il est d'Erard : j'en suis fâché.

MM. Vogt sur le hautbois, Gallay sur le cor, et Lafont sur le violon ont montré leur perfection accoutumée. Ce dernier a été ravissant dans sa fantaisie sur la romance d'*Otello*. La manière dont il a exécuté le thème a causé la plus vive émotion aux auditeurs.

M^mes^ Stockhausen et Labat ont fort bien chanté le duo de Paër qui se trouvait dans la première partie. Nous avons déjà eu occasion de parler du talent de la première, et de lui donner les éloges qu'elle mérite. Quant à M^lle^ Labat, on reconnaît en elle une excellente école, et sa voix est fort belle; ce sera probablement une habile cantatrice; mais pourquoi ces variations de mauvais goût sur ce motif *ô dolce Contento?* est-ce qu'on ne peut montrer de la légèreté et de la *bravoure* que dans ces tristes tours de force? Pourquoi donc imiter M^me^ Catalani dans ce qu'elle a eu de plus répréhensible? Nous engageons M^lle^ La-

bat à renoncer à ce charlatanisme dont elle n'a pas besoin pour se faire une brillante réputation. La cavatine de *Sapienza* chantée par Mme Stockhausen est bien faible, mais les airs suisses qu'elle a fait entendre dans le dialecte du pays sont ravissans en passant par sa bouche. Nous ne répèterons pas ce que nous avons dit dans une autre occasion du chant de M. Dommange dans le duo d'*Elisa e Claudio*, de Mercadante : toujours même médiocrité. En somme, cette soirée a été charmante.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Première et deuxième représentations du *Loup-Garou*, paroles de MM. Scribe et Mazères, musique de Mademoiselle Louise Bertin.

Ce n'est pas sans éprouver une sorte d'embarras que nous nous voyons obligé de rendre compte de la musique de cet ouvrage; l'intérêt que nous portons au compositeur, dont nous avons guidé les premiers pas dans la carrière musicale, doit inspirer quelques doutes sur l'indépendance de notre jugement, et nous-mêmes devons nous défier d'une bienveillance qui doit s'emparer de nous, malgré notre désir de n'être que juste; d'un autre côté, l'impartialité que nous professons nous oblige à faire tous nos efforts pour apercevoir la vérité et pour avoir le courage de la dire. C'est au lecteur à décider si nous avons su échapper au piège que nous tendaient nos affections et si nous avons été fidèle à nos engagemens.

La littérature dramatique n'étant pas l'objet de cette Revue, nous avions formé le projet de renoncer à l'examen de la pièce et de nous borner à celui de la musique. Quant à celle-ci, nous voulions, pour la juger en sûreté de conscience, prendre l'avis de quelques musiciens distingués qui suivent la carrière théâtrale avec tant de succès, qu'on ne pût les soupçonner de jalousie contre le premier essai d'une jeune personne encore inconnue, et qui par

leurs lumières fussent en état de porter un jugement sain. Malheureusement l'animosité manifeste d'une partie des spectateurs a causé un tel *brouhaha*, dès le commencement de la première représentation, qu'il n'a point été possible d'entendre l'ouvrage avec calme, et que paroles et musique ont été enveloppés dans la même proscription, sans qu'on pût distinguer ce qui méritait les éloges ou le blâme. La salle présentait l'aspect d'une arène dans laquelle on semblait combattre pour une question toute différente que celle du mérite de la pièce ou de la musique. Les spectateurs étrangers à l'esprit de parti qui paraissait en animer d'autres n'avaient pu se former une idée nette des qualités ou des défauts de ce petit opéra; seulement, on avait pu apercevoir que quelques inconvenances dans le dialogue, quelques longueurs dans la marche de la pièce et dans la musique nécessitaient des coupures et des suppressions, qui donneraient pour résultat un effet général satisfaisant.

Ces remarques, les auteurs les avaient faites, et dès le lendemain les coupures et les améliorations jugées nécessaires avaient été consenties par eux avant même que les journaux les eussent indiquées. Le succès complet de la seconde représentation a prouvé qu'on ne s'était point trompé sur la nécessité des sacrifices qui avaient été faits, et l'on en a recueilli le fruit dans les applaudissemens unanimes d'une assemblée impartiale.

La qualité dominante qui a été remarquée dans la musique est une *indépendance de manière* qui, au premier abord, paraît plus étrange que séduisante; mais, sous ces formes inusitées, sous cette harmonie singulièrement attachée, sous ces accompagnemens empreints d'un peu de bizarrerie, on découvre bientôt une vigueur qui ne semble pas appartenir au sexe de l'auteur, des idées originales, une manière de sentir particulière, vive et profonde; c'est quelque chose enfin qui ne ressemble point à ce qu'on a fait jusqu'ici, et c'est beaucoup. On y trouve du chant; mais ce chant est généralement mélancolique, et décèle plus de penchant aux choses fortement dramatiques que

de talent pour la musique comique : nous citerons pour exemple la phrase chantée si délicieusement par Chollet dans le quintetto : *Qu'entends-je ?* Cette phrase est belle, mais d'un caractère mélancolique qui ne semblait pas appartenir à la couleur de l'ouvrage dont le sujet est bouffon. J'en dirai autant de l'ensemble en *mi bémol* du même morceau, qui, d'ailleurs, est d'un bon effet et fort bien disposé pour les voix. On a cependant distingué des couplets fort jolis et assez gais qui sont chantés par Chollet, Valère et M^me^ Boulanger; le duo de Chollet et de M^lle^ Prévost a fait aussi beaucoup de plaisir. L'ouverture et le finale ne sont heureux ni d'idées ni de formes. En résumé, cet ouvrage donne des espérances, parce qu'on y trouve de l'originalité, chose fort rare; mais l'auteur a besoin de travailler beaucoup : il a besoin d'apprendre certains procédés de l'art sans lesquels le génie le plus heureusement organisé ne peut se flatter de produire les effets auxquels il prétend. Quelque originale que soit la tournure de notre esprit, nous avons besoin, pour le faire briller, des communications de ce qui nous entoure. L'ouvrage a été fort bien joué par Chollet, Vizentini, Valère, M^mes^ Boulanger et Prévost.

NOUVELLES DES PAYS ÉTRANGERS.

Espagne. La place d'organiste de la paroisse de Saint-Sébastien de la ville de Reinosa, érigée en bénéfice ecclésiastique, est vacante; le bénéfice est de 2,200 réaux annuels, outre le produit des offices qui est de cent ducats environ. Pour être admis à remplir cette place il faut être prêtre ou prêt à recevoir l'ordination. (S'adresser par écrit au syndic de la paroisse avant la fin du mois de mars.)

Londres. Le premier *oratorio* de la saison a été exécuté au théâtre de *Drury-Lane*, vendredi 2 mars. L'ouvrage qui avait été choisi était le *Messie*, la plus sublime peut-être de toutes les compositions d'Hændel. Les chœurs, et par-

ticulièrement celui-ci : *unto us a children is born* (un enfant est né pour nous), ont été rendus avec beaucoup de précision et d'effet. L'orchestre était parfait. Entre les deux parties, le violoniste Mory a joué un concerto dans lequel il a obtenu le plus grand succès. Les oratorios sont cette année sous la direction du célèbre compositeur Bishop.

ANNONCES DIVERSES.

Cimarosa (D.) *Il Matrimonio secreto, opera buffa*, réduit pour le piano, nouvelle édition, n° 20 de la collection de partitions publiée par Pacini, boulevard des Italiens, n° 11.

Cette édition, comme toutes celles qui ont été données par M. Pacini, se distingue par une belle exécution typographiqne, beaucoup de correction, et une disposition très commode pour l'exécution, en ce que le nom des personnages se trouve toujours à côté de la ligne. Le tenore y est écrit sur la clef de *sol;* mais M. Pacini a eu le bon esprit de ne point employer cette clef pour les basses comme l'a fait précédemment un autre éditeur; il a senti que par cette méthode ridicule l'harmonie était renversée et présentait à l'œil des dispositions très fautives. Cette édition est encore remarquable en ce qu'elle présente pour la première fois en France l'ouverture telle qu'elle a été composée par Cimarosa. M. Castil-Blaze avait signalé plusieurs fois le désordre qui lui semblait se trouver dans cette ouverture; il ne se trompait pas. Un copiste avait imaginé d'y introduire des traits tirés d'une autre ouverture de Cimarosa et d'en supprimer un chant fort joli qui établit un bon système de modulation : c'est ainsi qu'on l'avait toujours entendue au théâtre Italien. M. Pacini, qui jouait dans l'orchestre à Naples lorsque Cimarosa y fit monter son ouvrage, a rétabli dans son édition l'ouverture originale dont il garantit la fidélité. Il me semble que cette singularité devrait suffire pour faire rechercher l'édition de M. Pacini par tous les vrais amateurs.

Journal de musique religieuse, offrant un choix de textes et de poésies morales ou sacrées, soit françaises, soit latines, mises en musique, à une ou plusieurs voix avec accompagnement d'orgue ou de piano, par les meilleurs compositeurs, et également susceptibles d'être employées pour l'étude de la musique, pour le service de l'église et les réunions ou sociétés de musique, publié pour l'usage des communautés et des maisons d'éducation de l'un et de l'autre sexe, par *M. A. Choron*, directeur de l'institution royale de musique religieuse.

Ce journal est composé de cinquante-deux numéros par an, qui paraissent le lundi de chaque semaine. On peut souscrire pour cinquante-deux numéros, pour vingt-six ou pour treize. Le prix de cinquante-deux numéros est de 25 fr., de 15 fr. pour vingt-six, et de 9 fr. pour treize. Il faut ajouter 5 cent. par numéro pour le port pour la France, et 10 cent. pour l'étranger. Les lettres de demandes et l'argent doivent être adressés franc de port à mademoiselle Alexandrine Choron, à Paris, rue de Vaugirard, nº 69.

Méthode pratique pour le forte-piano, contenant un abrégé des principes de musique en seize tableaux, un grand nombre d'exercices dans différens genres, les gammes dans tous les tons majeurs et mineurs, et soixante leçons extrêmement graduées, et à la portée des mains les plus petites, rédigée par *Henry Lemoine*, prix 18 fr. brochée, et 20 fr. cartonnée, à Paris chez l'auteur, rue de l'Echelle, nº 9.

Presque tous les grands pianistes se sont occupés des moyens de faciliter l'étude de leur instrument, et ont écrit des ouvrages méthodiques dans ce but; nous avons le *Gradus ad parnassum* de Clementi, la méthode de Dussek, celle de M. Adam, le cours d'études pour le piano de mad. de Montgeroult, les études de Cramer, etc; mais les formes sévères et très développées de la plupart de ces ouvrages, les difficultés qu'ils contiennent et leur prix élevé en rendent l'usage peu propre aux commençans. On a souvent essayé d'y suppléer par de petites méthodes dont on éprouvait le besoin, mais qui sont toutes plus ou moins défectueuses. Parmi celles-ci, la méthode de Viguerie jouit en France de beéucoup de célébrité, quoiqu'elle soit fort médiocre. Celle de M. Lemoine que nous annonçons ici nous paraît réunir toutes les qualités désirables, et nous ne balancerions pas à affirmer qu'elle doit bientôt faire oublier l'ouvrage de Viguerie, si la routine n'avait pas tant de pouvoir sur la plupart des professeurs de ce pays.

Souvenirs des Bouffes, mélanges pour piano et hautbois ou flûte ou violon, avec accompagnement de basse *ad libitum*, sur des thèmes d'opéras italiens, par A. Adam et A. I. Veny, op. 18 et 4, liv. I nºˢ 1, 2 et 3, prix 6 fr. chaque numéro, à Paris, chez H. Lemoine, rue de l'Echelle, nº 9.

Les talens très remarquables de MM. Vogt et Brod ont fait du hautbois un instrument à la mode dans les salons, et l'on voit se multiplier chaque jour la musique qui lui est destinée. Les mélanges que nous annonçons nous paraissent de nature à obtenir du succès dans le monde par le choix des thèmes et l'agrément qui règne dans l'arrangement.

REVUE MUSICALE

PUBLIÉE PAR M. FÉTIS,

PROFESSEUR DE COMPOSITION A L'ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE, ET BIBLIOTHÉCAIRE DE CET ÉTABLISSEMENT.

N° 6. — MARS 1827.

EXAMEN DE L'ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE

En Italie, en Allemagne, en Angleterre et en France.

QUATRIÈME ARTICLE[1].

Lorsqu'en 1770, Burney parcourut l'Italie pour rassembler les matériaux de son Histoire de la musique, il y trouva une foule de chanteurs du premier ordre, parmi lesquels on remarquait *Caffarelli*, *Guadagni*, *Casati*, *Aprile*, *Ettori*, *Caribaldi*, *Guarducci*, *Ciprandi*, la fameuse *Gabrielli*, l'autre *Gabrielli*, surnommée *la Ferrarese*, M^me^ *Ortolani* et beaucoup d'autres ; des compositeurs tels que *Jomelli*, *Piccini*, *Sacchini*, *Galuppi*, surnommé *Buranello*, créateur du véritable opéra bouffe, *Sarti* et *Paisiello*; les maîtres de chapelle *Fioroni* à Milan, *Salulini* à Sienne, *Mei* à Livourne, *San-Martini*, *Santarelli*, *Bertoni*, *Valotti* et *Casali*; les professeurs et théoriciens *Jean-Baptiste Martini*, *Giovenale-Sacchi*, *Vincent Manfredini*, *Paolucci*, *Cotumacci* et *Valotti*; d'excellens organistes comme *Colista*, *Gasparini*, *Dominique Locatello* à Padoue, *San-Martini* et beaucoup de moines fort habiles. Enfin, il entendit avec ravissement des violonistes tels que *Pugnani*, *Nardini*, *Morigi*, *Capuzzi* et *Celestini*. Les belles écoles de

(1) Voyez la *Revue Musicale*, *Prospectus* et *Specimen*, p. 11; n° 2, p. 63, et n° 3, p. 80.

chant fondées par *Fedi* à Rome, François-Antoine *Pistocchi* à Bologne, François *Redi* à Florence, Joseph-Ferdinand *Brivio* à Milan, François *Peli* à Modène, Joseph *Amadori* à Rome, Dominique *Gizzi*, Nicolas *Porpora*, Léonard *Leo* et François *Feo* à Naples, étaient encore debout et se perpétuaient par leurs élèves. Venise avait cinq conservatoires qu'on appelait *della Pietà*, *de' Mendicanti*, *degl' Incurabili*, et l'*Ospedaletto* de saint Jean et saint Paul; Naples en avait trois, *saint Onofrio*, *la Pietà* et *Santa-Maria di Loreto*. A Milan, il entend le même jour trois messes et deux vêpres en musique dans cinq églises différentes; les concerts se succèdent avec la même rapidité. A Padoue, le service de la chapelle de Saint-Antoine se composait tous les jours de quarante musiciens, au nombre desquels se trouvaient les meilleurs élèves de Tartini, et les virtuoses Guadagui et Cazati; les dimanches ce nombre était doublé, et l'on trouvait en outre dans cette ville quatre organistes en état de jouer supérieurement les quatre orgues magnifiques qui ornaient le chœur de l'église. Le dôme de Saint-Marc, à Venise, avait conservé d'habiles maîtres de chapelle depuis *Zarlino* jusqu'à *Galuppi*. On trouvait alors dans cette ville trois opéras sérieux et quatre opéras bouffes chaque jour. Outre cela, il y avait messe en musique dans toutes les églises et dans tous les couvens d'hommes ou de femmes, et l'on faisait de la musique avec orchestre tous les soirs dans chaque conservatoire. Cependant telle était la passion des Vénitiens pour la musique, que partout on trouvait du monde en abondance. Ce qu'il y a de plus étonnant, c'est que l'exécution était fort bonne partout. A Bologne, *Farinelli*, le père *Martini* et ses élèves *Zanotti*, *Gabriel Vignoli*, Bernard *Ottani* et François *Orsoni*, tous excellens compositeurs pour l'église, étaient des motifs suffisans pour exciter l'intérêt. L'orchestre et les chanteurs de la cathédrale se composaient de plus de cent personnes. Florence, Sienne, Pise renfermaient une foule d'artistes distingués dans tous les genres. La chapelle pontificale à Rome possédait alors les plus belles voix de soprano qu'on pût entendre, et la musique dirigée par

Santarelli était excellente. Naples était au comble de sa gloire musicale, enfin c'était alors qu'on pouvait appeler l'Italie la *terre classique de la musique*. Opposons à ce tableau celui de l'Italie actuelle.

Vingt-quatre ans s'étaient à peine écoulés depuis le voyage de Burney, lorsque, par suite des événemens de la révolution française, ce pays fut envahi par nos armées et devint le théâtre de nos succès et de nos revers. Occupé tour à tour par les Français, les Autrichiens et les Russes, ce malheureux pays fut traversé en tous sens pendant sept années et dévasté par des soldats tantôt vainqueurs, tantôt vaincus. Effrayés par les dangers qui les environnaient, les plus grands artistes, chanteurs ou compositeurs, s'éloignèrent de leur pays et portèrent leurs talens dans les cours d'Allemagne, de Russie, d'Espagne, de Portugal, et en Angleterre. La suppression d'une partie des couvens et les contributions dont le clergé fut frappé dispersèrent les musiciens de chapelle et ruinèrent la musique d'église. Venise, déchue de son ancienne splendeur, vit se fermer la plupart de ses conservatoires et de ses théâtres; les querelles de Rome avec la France, et l'enlèvement des deux papes Pie VI et Pie VII, causèrent les mêmes dommages aux établissemens de musique, et particulièrement à la chapelle pontificale; les diverses révolutions du royaume de Naples, la translation de la cour dans la Sicile, l'établissement et la chute d'une nouvelle dynastie, portèrent aux écoles de Naples des coups dont elles n'ont pu se relever; enfin l'importance politique qu'avait acquise l'Italie, l'amour de la liberté qui avait été substitué à celui des arts, et les événemens qui détruisirent de si belles espérances et qui ont plongé de nouveau ce malheureux pays dans l'asservissement, ont achevé d'anéantir le goût des études sérieuses, les bonnes traditions et les moyens de reconstruire l'édifice musical tel qu'il était autrefois.

J'ai dit quel est l'état actuel de la musique dramatique, et ce que sont les compositeurs de nos jours, comparés à ceux de l'époque de Burney. Quant au style religieux, il n'existe plus, de l'aveu même des partisans le plus en-

thousiastes des nouveautés à la mode. Mayr [1] seul a conservé quelque dignité à ce genre de musique. Le style de l'orgue n'est pas moins altéré, et le talent des organistes est à peu près nul. Les ouvertures de Rossini sont les seules pièces qu'on entende maintenant dans toutes les églises d'Italie aux offertoires ou aux *Magnificat:* on est même arrivé au point de ne pas croire qu'on puisse jouer autre chose.

A l'égard des écoles, elles ne sont guère plus satisfaisantes. Au commencement de ce siècle, le Lycée musical de Bologne avait été établi par Napoléon. Le père Stanislas Mattei, digne élève du père Martini, fut chargé d'y diriger l'éducation des jeunes compositeurs. La tradition des bonnes études se maintint dans son école tant qu'il vécut; mais à sa mort il ne s'est trouvé que des hommes médiocres pour lui succéder, et bientôt il ne restera plus rien de cette fameuse école fondée par le père Martini. L'Institut musical de Bergame, dont l'origine ne remonte pas au-delà de 1805, est placé sous la direction de Mayr : ce maître est digne de sa place; mais Bergame n'est point un foyer de musique comme Naples ou Venise, et l'école n'a point, à cause de cela, le succès qu'elle aurait si elle était placée dans l'une de ces villes. Le conservatoire de Milan date de 1807. Boniface Asioli fut chargé de l'organiser et y professa pendant plusieurs années. Ce n'était pas un homme bien fort; mais c'était un aigle, si on le compare à ses successeurs. Minoya, qui obtint sa place lorsqu'il se retira à Correggio, sa patrie, était assez bon

(1) C'est ici le lieu de rectifier une erreur que j'ai commise à l'égard de ce compositeur dans mon premier article sur l'état actuel de la musique en Italie. J'ai dit qu'il n'avait jamais écrit pour les théâtres de Naples : je suivais en cela les mémoires de Gervasoni (*Nuova teoria di musica*, p. 61 — 65); mais le livre dont il s'agit a été imprimé en 1812, et c'est dans cette année que Mayr a composé sa *Medea in Corinto*, à Saint-Charles, ouvrage qui eut un grand succès. En 1813, il a écrit pour le théâtre des Florentins de cette ville *Elena e Costantine* et *Alonzo e Cora* pour celui de Saint-Charles; enfin, en 1815, il a composé la *Figlia dell' Aria* pour Saint-Charles. Le peu de succès de cet ouvrage l'a déterminé à ne plus retourner à Naples.

maître de chant, mais n'avait qu'une instruction superficielle dans le contre-point. A sa mort, Federici lui a succédé, et c'est lui qui maintenant dirige cet établissement. Il serait peut-être un bon maître d'accompagnement, mais il est hors d'état d'enseigner le style sévère du contre-point.

Tous les conservatoires de Naples ont disparu et ont été remplacés par le collége royal de musique, qui est dirigé par Zingarelli. Nicolas Zingarelli, né à Naples, en 1752, selon quelques biographes, et à Milan, en 1760, si l'on en croit Gerber (*Neues Lexicon der Tonkunstler*), fut placé fort jeune au conservatoire de Lorette, où il étudia sous la direction de Fenaroli. Après avoir quitté le conservatoire il termina ses études avec *Speranza.* Son premier ouvrage dramatique fut *Montezuma*, qu'on représenta à Naples en 1781. Il écrivit ensuite pour la plupart des théâtres d'Italie. En 1789, il vint en France et écrivit pour l'Opéra *Antigone*, qui eut peu de succès. Il retourna ensuite en Italie et fut nommé maître de chapelle de la cathédrale de Milan. En 1804, il succéda à Guglielmi dans la place de maître de la chapelle pontificale, place qu'il a conservée jusqu'à l'époque où il a été nommé directeur du collége royal de musique à Naples. Ses princpaux ouvrages sont: *Montezuma, Ines de Castro, Clitemnestra, il Bevitor fortunato, Pirro, Romeo e Giuletta, la Distruzione di Gerusalemme, Mitridate, il Ratto delle Sabine, il Conte di Saldagna, il Trionfo di Davide, la Secchia rapita, Meleagro, Telemaco,* cantate, à Milan, 1785; *Ricimero,* Venise, 1785; *Armida,* Rome, 1786; *la Morte di Cesare,* Milan, 1791; *il Mercato di Monfregoso,* Vienne, 1793; *l'Oracolo de' Sanniti,* Naples, 1805; *Ifigenia, Artaserse, Apelle e Campaspe, il Ritratto,* beaucoup de musique d'église, et surtout un beau *Miserere,* à quatre voix, qu'on chante à la chapelle des chanoines à Rome. Comme directeur du collége royal de musique Zingarelli ne mérite pas les mêmes éloges que comme compositeur. Trop âgé pour prendre à l'établissement qui lui est confié un intérêt bien vif, et surtout dé-

tourné des soins que demande une semblable administration par une dévotion minutieuse, il ne fait aucun effort pour ranimer une école expirante. Tritto ou Tritta, vieux maître napolitain, et dernier élève de Durante, avait conservé la tradition de l'ancienne école, et après avoir été long-temps maître du conservatoire de la *Pietà de Turchini*, enseignait encore au collége de musique; mais au mois de septembre 1824, il mourut à Naples, à l'âge de 91 ans. Avec lui s'éteignit la dernière lueur du feu sacré qui s'était alimenté pendant près d'un siècle et demi; et ce qui peint bien l'état de décadence de la musique en Italie, c'est qu'il ne s'est pas trouvé, après sa mort, un seul homme capable de remplir sa place: aussi est-elle restée vacante; les élèves se sont dispersés, et les cours de l'école n'ont plus servi, dans les deux années qui viennent de s'écouler, qu'à recevoir les troupes autrichiennes qui y allaient faire l'exercice. Il se peut qu'il y ait encore en Italie quelques vieux musiciens initiés aux anciennes doctrines; mais le mépris qu'on y affecte pour toute espèce d'étude les intimide et les contraint à rester dans l'obscurité.

Une suite non interrompue de théoriciens et d'écrivains sur la musique a illustré l'Italie, depuis Gafforio jusqu'au père Sabbatini (de 1480 à 1801); mais depuis vingt-cinq ans, il n'a point été publié un seul ouvrage qui mérite quelque attention sur l'harmonie, le contre-point ou sur quelque partie de l'histoire ou de la littérature musicale, à moins qu'il ne soit sorti de la plume d'un étranger.

Quoique fort déchus de la supériorité qu'ils avaient autrefois, plusieurs violonistes italiens conservent cependant quelque réputation et la méritent. Alexandre *Rolla*, Nicolas *Paganini*, Jean-Baptiste *Polledro* et Pierre *Rovelli* sont sans doute fort loin de Tartini, de Pugnani, de Nardini, de Viotti, et inférieurs à Baillot, à Lafont, à Bériot; mais ce sont encore des hommes de beaucoup de talent, et l'on ne peut refuser à Paganini une originalité de manière fort remarquable.

Les orchestres italiens accompagnent assez bien, et les

instrumens à vent sont bons; mais ceux-ci sont presque tous allemands. Il faut cependant excepter les orchestres des théâtres de Rome qui, de l'aveu des compositeurs italiens, sont au-dessous du médiocre.

J'arrive aux chanteurs. Ce n'est plus le temps où vingt ténors, autant de contr'alto et de soprano du premier ordre, et quarante ou cinquante du second, qui seraient fort supérieurs à nos merveilles du jour, brillaient à la fois non-seulement sur les théâtres de l'Italie, mais sur ceux de toute l'Europe. Apres la retraite de Pacchiarotti, de Marchesi et de Crescentini il ne s'est rien trouvé pour les remplacer. Je me vois forcé d'aborder ici une question délicate, qui se complique de deux sortes d'intérêts fort opposés : ceux de l'humanité et ceux de l'art musical.

L'usage de mutiler des enfans pour obtenir ces belles voix de soprano qu'on a tant admirées dans les Caffarelli, les Senesino, les Pacchiarotti, etc., était établi depuis long-temps dans l'état romain et dans une partie du royaume de Naples [1], quoique par une contradiction manifeste, le gouvernement papal défendit cette mutilation tandis qu'il employait les chanteurs qui y avaient été soumis. Dès l'établissement de l'autorité française en Italie, les mesures les plus énergiques furent prises pour mettre un terme à cet outrage fait à l'humanité : il a cessé en effet de se reproduire, mais les chanteurs ont disparu : *Veluti* sera probablement le dernier.

La propriété la plus remarquable des voix de *soprano* est une *mise de son* naturelle que les chanteurs ne perdent pas même en vieillissant. *Cette mise de voix* qui se compose de l'art de poser le son, de l'enfler jusqu'au *for-*

(1) Un prêtre de la congrégation de l'Oratoire, nommé le père *Girolamo* de Pérouse, fut le premier chanteur de cette espèce qu'on employa dans l'église : il entra dans la chapelle pontificale en 1601. (Voyez Santarelli, *della musica del santurio e della disciplina de suoi cantori.*) Cependant Théodore Balsamone, canoniste italien, dit que l'usage dont il s'agit existait déjà dès le douzième siècle. Voici ses paroles : *Olim cantorum ordo, non ex eunuchis, ut hodie fit, constituebatur, sed ex eis qui non erant hujus modi scholæ, et concilio Trullano.* (Can. IV.)

tissimo et de le diminuer jusqu'à l'émission la plus douce, est le moyen le plus puissant pour exciter de vives sensations en musique. C'est un art complètement ignoré de nos jours. Les chanteurs dont je parle se livraient ordinairement à l'enseignement après qu'ils s'étaient retirés du théâtre, et faisaient acquérir à leurs élèves par le travail cette qualité précieuse qu'ils possédaient naturellement; et dont ils connaissaient parfaitement le mécanisme. De là cette foule de chanteurs parfaits en tous genres qu'a produits le dix-huitième siècle. Mais la cause ayant cessé, les effets ne se reproduiront plus. Je n'insiste pas sur ce qu'il faudrait faire, je me borne à constater un fait. La nomination de Crescentini à la place de professeur de chant au collége de musique de Naples avait fait concevoir des espérances; mais la mauvaise administration de cet établissement en a éloigné les élèves, et Crescentini n'a de sa place que le nom et les émolumens. Je ne citerai qu'un fait à l'appui de mon opinion sur l'utilité des *castrati* pour l'enseignement du chant : le voici. Tout le monde convient de la supériorité d'école qui brille dans le talent de M^me^ Pisaroni : eh bien! elle doit cette supériorité aux leçons de deux *soprani*.

Née à Plaisance en 1793, Benedetta Rosamunda Pisaroni reçut les premières leçons de musique d'un maître obscur nommé Pino. A l'âge de douze ans elle passa sous la direction d'un *sopraniste* nommé Moschini, qui était au service du vice-roi d'Italie, à Milan. Après avoir appris de lui l'art du chant dans les principes de l'ancienne école, elle reçut des conseils de Marchesi, qui se chargea de perfectionner son goût, et tels furent les avantages qu'elle recueillit des leçons de ses deux maîtres que, malgré le physique le plus repoussant, malgré les défauts d'une voix ingrate et criarde dans le haut, elle a reçu partout de vifs témoignages de la satisfaction du public et des connaisseurs. Depuis son premier début, qui eut lieu à Bergame en 1811, elle a marché de triomphe en triomphe sur tous les théâtres d'Italie.

A l'exception de cette virtuose, de M^me^ Pasta (plus re-

marquable par son jeu passionné que par la pureté de son chant), de Veluti, de Rubini, de Galli et de Lablache, tout ce qui se montre maintenant sur la scène est plus ou moins médiocre. Je n'excepte pas même David, bien qu'il ait quelquefois de la verve, et quoique sa voix ait été belle. Il méprise toute règle, toute espèce de frein et se jette presque toujours dans un excès de fioritures poussé jusqu'à l'extravagance. Fils d'un très habile chanteur (Giacomo David), il pouvait se former une méthode pure et classique; mais les applaudissemens qu'il recueillit à ses débuts l'ont perdu. Esther Mombelli est bonne musicienne, a de l'énergie et produit de l'effet dans les morceaux d'ensemble; mais elle manque d'école et ne sait pas phraser un air. Quelques chanteurs de l'ancienne école se font encore entendre; mais ils sont vieux et hors d'état de combattre le mauvais goût qui les enveloppe. Tel est enfin l'état du chant en Italie que ce sont des cantatrices françaises qui occupent le premier rang sur les théâtres du premier ordre. M[me] Mainvielle-Fodor a éclipsé toutes ses rivales à Venise et à Naples; M[me] Méric Lalande qui lui a succédé n'est pas moins applaudie; et M[lles] Chaumel (aujourd'hui M[me] *Rubini*) et Colombelle (*Coreldi*) ont été vantées par tous les journaux italiens. La musique existant en Italie par des secours étrangers est une anomalie monstrueuse.

Cependant si cet état de choses est affligeant, c'est encore la prospérité en comparaison de ce que sera l'avenir si les circonstances ne changent pas, si l'on ne s'empresse de se servir de faibles ressources qui restent, et si les gouvernemens ne font des efforts pour reconstituer les écoles. Ce qui reste maintenant de passable est le fruit d'anciens souvenirs; mais quand ces souvenirs seront effacés, il ne restera plus que l'aptitude naturelle des ultramontains pour la musique, et, comme dans le seizième siècle, on sera forcé d'appeler des étrangers pour vivifier ces heureuses dispositions.

Si le tableau que je viens de présenter de l'état déplorable de la musique en Italie semblait exagéré, j'invoquerais le témoignage d'un savant musicien qui réside dans

ce pays depuis long-temps[1], et qui dans un ouvrage important qu'il vient de publier sur son art, a consigné ces paroles remarquables : *Conviene però confessare che in oggi l'Italia non è più quella de' secoli passati rispetto ai compositori, ai cantanti ed agli autori didattici, et la buona musica di Chiesa è ormai quasi del tutto scomparso.* (On doit cependant convenir que l'Italie n'est plus ce qu'elle fut autrefois sous le rapport des compositeurs, des chanteurs et des auteurs didactiques, et que la musique d'église est maintenant à peu près perdue.)

FÉTIS.

BIOGRAPHIE.

Gabrielli (Catherine), célèbre cantatrice, née à Rome le 12 novembre 1730, eut pour père un cuisinier du prince Gabrielli; douée par la nature d'une voix admirable, elle était arrivée à l'âge de quatorze ans, sans avoir eu d'autre guide dans l'art du chant que son goût naturel, et la tradition des chanteurs qu'elle entendait quelquefois au théâtre de *l'Argentina*. Un jour qu'elle chantait, pour se délasser de son travail, un air difficile de Galuppi, le prince Gabrielli, qui se promenait dans ses jardins l'ayant écoutée, demanda comment une telle virtuose se trouvait chez lui? On lui répondit que ce n'était que la fille de son cuisinier : *s'è cosi, il mio cuoco deverra presto un asino d'oro.* « S'il en est ainsi, dit-il, mon cuisinier va devenir bientôt un âne d'or » Ayant fait venir Catherine en sa présence, il lui fit chanter quelques morceaux dont elle se tira à merveille. Elle était en outre fort jolie, quoiqu'elle louchât un peu de l'œil droit. Le prince, charmé de ce qu'il voyait et de ce qu'il entendait, se chargea de l'éducation de la jeune cantatrice, et la confia aux soins de Garcia, dit *lo Spagnoletto*. Elle passa ensuite sous la

(1) Le docteur Lichtenthal. Voyez les annonces étrangères, dans ce numéro, p. 170.

direction de Porpora. Le prince donnait souvent des concerts chez lui pour faire entendre sa protégée, et bientôt il ne fut parlé que de *la cochetta di Gabrielli* (la petite cuisinière de Gabrielli), d'où ce dernier nom lui est resté. Ayant atteint l'âge de dix-sept ans en 1747, elle débuta sur le théâtre de Lucques, comme *prima donna*, dans *la Sofonisba* de Galuppi : son succès fut prodigieux. Son talent était *la bravura*, une vocalisation facile et une étendue de voix prodigieuse. Ce genre de mérite a toujours produit plus d'effet sur le public que ceux de l'expression et de la correction de style. Aussi Guadagni, qui possédait ceux-ci au plus haut degré, et qui était à Lucques avec la Gabrielli, eut-il beaucoup de peine à soutenir sa réputation près d'elle. Néanmoins ce célèbre sopraniste, au lieu d'en concevoir de la jalousie, donna des conseils à sa jeune rivale, et s'attacha à former son goût. Aussi ne fut-elle point ingrate, et l'on assure qu'elle devint éperduement amoureuse de son nouveau maître. Après avoir parcouru plusieurs théâtres d'Italie, elle passa à Naples en 1750, où elle débuta dans la *Didone* de Jomelli. Elle chanta l'air *son regina e sono amante* avec un talent si supérieur, que les Napolitains furent dans l'ivresse, et que dès ce moment sa réputation fut à jamais établie. Métastase, qui dirigeait alors le théâtre de Vienne, s'empressa de la faire venir dans cette ville, où elle devint première cantatrice de la cour. L'empereur François I aimait tant son talent qu'il n'allait au théâtre que quand elle chantait. Métastase donna des leçons à la Gabrielli, et perfectionna sa déclamation théâtrale. Il paraît qu'il ne fut point insensible à ses charmes; mais soit qu'elle ne partagea pas son amour, soit inconstance de la part de cette femme capricieuse, il fut obligé de se borner à la simple amitié. Partagée entre son goût pour les comédiens, ses camarades, et le désir d'acquérir des richesses qu'elle ne pouvait obtenir que de l'amour des grands seigneurs, elle trompait les uns et les autres. Cette circonstance pensa lui causer à Vienne un accident très fâcheux. L'ambassadeur de France et celui de Portugal lui faisaient la cour; et tous deux se croyaient

sans rivaux. Cependant le Français, se doutant enfin qu'il était trahi, trouva le moyen de se cacher dans la maison de sa maîtresse. Il ne tarda point à voir sortir un rival de la chambre de la Gabrielli. Furieux, il s'élance sur elle et l'aurait percée de son épée, sans la résistance qu'opposa son corset de baleine, ce qui fit qu'elle ne reçut qu'une légère blessure. L'ambassadeur, rentrant en lui-même, se jeta à ses genoux pour lui demander son pardon; il l'obtint à la condition d'abandonner son épée à la cantatrice, qui voulait y faire graver ces mots : *Epée de M.... qui osa frapper la Gabrielli tel jour*, etc.; mais Métastase parvint à la faire renoncer à son projet, et à rendre l'épée. Elle quitta Vienne en 1765, comblée de richesse, et se rendit en Sicile, où elle causa le même enthousiasme que dans tous les autres lieux où elle s'était fait entendre. Elle y donna aussi la preuve de ses caprices ordinaires.

Le vice-roi l'ayant invité à dîner avec la plus haute noblesse de Palerme, comme elle tardait à se rendre au palais à l'heure fixée, on envoya chez elle pour savoir la cause de ce retard. Le valet de chambre chargé de cette commission trouva la Gabrielli lisant dans son lit. Elle le pria de faire ses excuses et de dire qu'elle avait oublié cet engagement. Le vice-roi lui pardonna cette impertinence; mais le soir, lorsque les conviés se rendirent au théâtre, la Gabrielli joua et chanta son rôle à demi-voix et avec la dernière négligence. Ne voulant point souffrir ce nouveau caprice, le vice-roi l'envoya en prison. Pendant douze jours qu'elle y resta, elle donna de somptueux repas, paya les dettes des détenus, et distribua beaucoup d'argent aux pauvres. Le soir, elle réunissait chez elle les prisonniers, et leur chantait de la meilleure grace ses plus beaux airs. Le vice-roi fut enfin contraint de céder aux vœux du public; et quand la cantatrice sortit de prison, elle était attendue par une foule de pauvres qui l'accompagnèrent chez elle en triomphe. En 1767, elle se rendit à Parme, où l'infant don Philippe devint follement épris de ses charmes et de son talent. Il lui passait tous ses caprices. Mais en revanche il la tourmentait par sa jalousie, au point de l'enfermer

quelquefois chez lui, dans une chambre dont il gardait la clef. Il en résultait des scènes violentes, dans lesquelles la Gabrielli s'oubliait au point d'appeler le prince *gobbo maledetto* (maudit bossu). Enfin elle s'évada secrètement de Parme (en 1768), et alla en Russie où Catherine II l'appelait depuis long-temps. Lorsqu'il fut question de fixer ses honoraires, elle demanda cinq mille ducats. *Cinq mille ducats!* lui répondit l'impératrice, *je ne paie sur ce pied-là aucun de mes feld-maréchaux.—Votre majesté n'a qu'à faire chanter ses feld-maréchaux*[1]. L'impératrice paya les cinq mille ducats. Après un séjour de plusieurs années à Pétersbourg, la Gabrielli revint en Italie, ayant amassé le capital d'un revenu de quatre mille écus (20,000 francs). Elle chanta à Venise (1777) avec Pacchiarotti, qui, malgré son talent admirable, se crut perdu la première fois qu'il se trouva avec elle en scène. Quoiqu'elle eut alors près de cinquante ans, elle déploya ce jour-là tant de moyens et de talens dans un air de bravoure, que Pacchiarotti s'enfuit derrière les coulisses en s'écriant *povero me! povero me! questa è un portento.* (Malheureux que je suis! c'est un prodige). Ce ne fut pas sans peine qu'on l'engagea à reparaître de nouveau. Il chanta avec tant d'expression un air qu'il adressait à la Gabrielli, qu'elle en fut émue ainsi que les spectateurs. A Milan (en 1780), son succès fut balancé par celui de Marchesi, qui chantait dans la même manière; et comme il arrivait souvent alors, les spectateurs se partagèrent en deux parties, qui se battaient dans la salle, et même dans les rues et les cafés, pour soutenir la cause de leurs protégés. Après cette saison, la Gabrielli se retira à Rome, avec sa sœur *Anna*, qui l'avait suivie partout comme *seconda donna*, et y vécut de ses épargnes, qui, bien que réduites à 2000 écus de rente (10,000 francs) par ses prodigalités, suffirent cependant pour assurer son indépendance jusqu'à la fin de sa vie. Elle est morte d'un rhume négligé, en avril 1796. Elle n'avait jamais voulu contracter d'engagement

(1) On attribue une réponse à peu près semblable à Caffarelli.

pour l'Angleterre. « Sur le théâtre de Londres, disait-elle, je ne pourrais faire toutes mes volontés; si je me mettais dans la tête de ne pas vouloir chanter, la populace m'insulterait et peut-être m'assommerait; j'aime mieux dormir ici en bonne santé, fût-ce même en prison. » Quoique capricieuse et légère, la Gabrielli avait un bon cœur, et faisait beaucoup d'aumônes. Sa conversation était spirituelle, et souvent il lui échappait des traits pleins d'originalité. Dans les dernières années de sa vie, elle donnait des concerts où se rendait la noblesse, qui la traitait avec distinction : mais elle y chantait rarement.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

VARSOVIE 1er novembre [1]. Après un repos forcé de cinq mois, occasionné par le deuil national, le théâtre a été rouvert, et la muse de Weber y a fait enfin son apparition dans le *Freischütz*. Les amateurs de musique étaient curieux de savoir quelle place elle prendrait auprès de celle de Rossini, dont le *Barbier de Séville* avait charmé le public. Elle a beaucoup réussi en dépit de quelques personnes qui n'aiment que la musique et le chant italien, uniquement parce que cela est italien, et sans s'embarrasser si les mélodies sont belles et si la musique répond aux situations dramatiques. Enfin, le *Freischütz* plaît chaque jour davantage; il est devenu l'opéra favori du public, tellement qu'il a alterné pendant tout l'été avec le *Turco in Italia*, plus souvent avec la *Gazza Ladra*, et avec le *Barbiere di Siviglia*. Il y a été donné cinq fois de suite avec chambrée complète, malgré une chaleur insupportable; honneur que n'avait obtenu aucun autre opéra. On doit cependant

(1) Quoique ces détails aient déjà une date assez ancienne, nous avons cru qu'ils ne seraient pas sans intérêt pour nos lecteurs, parce qu'elles concernent un pays peu connu en France sous le rapport musical.
(*Note du rédacteur.*)

remarquer que ce succès n'a pas été seulement dû à la partition, mais bien aussi à l'intérêt excité par le sujet du poème qui avait été bien traduit. L'ouvrage a été monté avec soin sous tous les rapports, et l'honneur en doit revenir à M. Kurpinski, directeur de l'opéra; l'orchestre s'est distingué; et quoique, d'après l'état du personnel, on eût pu désirer une autre distribution de deux rôles de l'opéra, madame Kurpinska a suppléé par un jeu charmant dans celui d'Annette au peu de volume de sa voix.

Lors des solennités funèbres ordonnées à l'occasion de la mort de l'empereur Alexandre, on a exécuté dans l'église cathédrale le *Requiem* de Mozart et celui de Koslowski. On avait élevé à cet effet un grand chœur sur des colonnes près de l'orgue. Le nombre des personnes de l'orchestre et des chanteurs, auxquels s'étaient réunis les chanteurs du théâtre, les élèves du Conservatoire et plusieurs amateurs, s'élevait à deux cents environ. Le premier jour, on exécuta, sous la direction de M. Soliva, directeur du chant au Conservatoire, le *Requiem* de Koslowski, qu'on avait fait précéder, lorsque la procession entra dans l'église, de quelques versets du *Miserere* d'Allegri alternant avec deux duos, et le dernier *Amen* du *Stabat* de Pergolèse. M. Soliva avait remplacé le *Domine Jesu-Christe* de Koslowski par le *Domine* du *Requiem* de Cherubini, et à la place du *Benedictus*, madame Meyer chanta un *O salutaris hostia* également de Cherubini, auquel on avait adapté le texte *O rex intende*, etc. M. Soliva avait écrit une introduction pour préparer à cet air. Le solo de tenor *Agnus Dei* a été chanté avec beaucoup de goût par M. Zaleski, référendaire d'état, et l'un des amateurs les plus distingués. Après la messe, suivit un *Salve Regina* de Salieri. L'exécution répondit aux efforts de M. Soliva. Le second, le troisième et le quatrième jour on exécuta le *Requiem* de Mozart seul, sous la direction du maître de chapelle Kurpinski. Le personnel des exécutans avait été, cette fois, renforcé d'environ cinquante personnes. Cette augmentation devint nécessaire parce que M. Kurpinski avait ajouté aux instrumens marqués dans la partition de Mozart des petites

flûtes, des flûtes, hautbois, clarinettes, cors, etc.; de plus, le chœur d'instrumens de cuivre d'un régiment de chasseurs, pour le *Dies iræ*, le *Sanctus* et la péroraison, et deux harpes pour le *Domine* et le *Benedictus*. L'effet produit par toute cette instrumentation a été surprenant dans le premier allegro du *Dies iræ;* mais, au total, cette addition a éclairé d'un jour trop éclatant l'œuvre de Mozart, et n'a pu reproduire, pour les personnes qui avaient déjà entendu cet ouvrage, les impressions religieuses qu'elles avaient éprouvées. Du reste, l'exécution a été satisfaisante malgré les difficultés que présentait un personnel si nombreux. Le cinquième jour on a chanté de nouveau, pour terminer, le *Requiem* de Koslowski. Cette seconde exécution n'a rien ajouté à l'impression du premier jour.

Des solennités semblables ont été célébrées dans les temples de toutes les confessions, et la communion luthérienne se distingua entre autres par l'exécution du nouveau *Requiem* du professeur recteur Elsner. Ce *Requiem*, sans prétention, mais dont la mélodie et l'harmonie ne peuvent que produire des impressions religieuses, est écrit seulement pour des voix d'hommes, avec accompagnement de violoncelles, de hautbois, de basses avec quelques autres instrumens, tels que des trombones, cors, trompettes et timbales. Au lieu de l'orgue, on employa, dans les endroits qui l'exigeaient, le *choraleon*, instrument nouveau.

Le *Benedictus* à trois voix fut chanté avec un simple accompagnement de cor. La partition de ce bel ouvrage doit paraître chez Brœzina.

Nous avons entendu dans les concerts le petit pianiste Krogulski, qui est de retour de son voyage d'Allemagne, où il a fait beaucoup de progrès. Nous avons vu arriver presque en même temps trois chanteurs allemands, MM. Herz, Huber et Votke, qui sont venus de Vienne par la Gallicie. Ils ont complètement réussi, car ils ont toujours eu chambrée complète dans les cinq concerts qu'ils ont donnés, et où l'on n'a entendu que de la musique vocale sans accompagnement. Dans les autres actes, M. Votke qui chante la basse a beaucoup amusé le public par des scènes très comiques de ventriloquie. Le succès de ces

artistes parle d'autant plus en leur faveur qu'ils ne chantent guère que des chansons allemandes de Mozart, de Spohr, de Beethoven, de Ch.-Marie de Weber, de Drechsler, d'Eisenhofer, etc. Ce n'est qu'à leur apparition au grand théâtre qu'ils ont chanté en langue italienne avec accompagnement d'orchestre le duo du *Barbier de Séville*, *a l'idea di qual metallo,* qu'ils ont répété à la demande du public, dans leur salle de concert, avec accompagnement de piano et de guitare.

La musique vient de perdre, en Allemagne, une interprète d'un rare mérite dans la personne de Clara Wespermann, née Metzger, cantatrice, morte le 6 mars, à Munich, dans sa vingt-huitième année. Les qualités dominantes de madame Wespermann étaient, outre un goût et une méthode de bonne école, beaucoup de sensibilité et une grande profondeur du sentiment musical. Les Allemands lui trouvaient plusieurs rapports avec madame Pasta. Élève du célèbre Winter, elle avait refusé, pour ne pas l'abandonner, un engagement qu'on lui offrit, il y a environ cinq ans, à l'Opéra-Italien de Paris.

— M. Guillon, premier flûtiste de l'Académie royale de musique de Paris, a donné, le 4 de ce mois, un concert public à Berlin. Les journaux de cette ville, tout en reconnaissant dans sa manière de grandes différences avec celle de Drouet, lui accordent beaucoup d'éloges. On dit aussi beaucoup de bien de deux jeunes artistes nouvellement engagés à la chapelle de Berlin, les frères Ganz de Mayence, qui se sont fait entendre dans le même concert, l'un sur le violoncelle et l'autre sur le violon.

Naples. — On lit dans le *Giornale del regno delle due Sicilie* les réflexions suivantes sur les théâtres de Naples :

« Tout semble concourir cette année à rendre le carnaval « brillant. Les directeurs des théâtres n'ont rien épargné « pour offrir au public des spectacles attrayans tant par la « nouveauté des ouvrages représentés, que par le bon

« goût qui a présidé aux choix des anciens opéras que l'on « a remis à la scène.

« On a donné au théâtre *Nuovo*, un opéra bouffe, « intitulé : *un Diavalo condannato nel mondo a prender « moglie*. La musique est du sig. Ricci, élève distingué « du Conservatoire royal de musique : il a obtenu un très « grand succès; mais contre le sentiment général, nous « l'attribuons plutôt au libretto qu'à la musique. Cet « ouvrage est rempli de ces extravagances qui conviennent « à la saison pour laquelle il a été fait, et qui manquent « rarement leur effet sur la multitude.

« Les théâtres royaux de St.-Charles et *del Fondo* nous « ont donné successivement et en très peu de temps « l'*Otello, la donna del Lago, la Zelmira, il Tancredi, « la Gabriella, la cantatrice Villane, la Nina*. Nous « avons vu en outre mettre en scène *la Donna bianca* « (la Dame blanche), musique du maestro Boieldieu, « opéra qui a obtenu à Paris, en 1825, le plus brillant « succès.

« Parmi les représentations les plus brillantes, on doit « ranger celles d'*Otello*, de *Tancrède* et de *la Nina*, dans « lesquelles le talent musical et dramatique de la signora « Pasta a paru d'une manière si éclatante. L'accueil fait « par le public à la Nina nous a fait naître quelques « réflexions que nous ne croyons pas inutile d'exposer ici.

« Une certaine classe d'amateurs, tirant une ligne de « démarcation entre la musique ancienne et la moderne, « accordent à peine quelques éloges à la première et don-« nent tous leurs suffrages à la seconde. Ils feraient mieux, « à notre avis, de tirer cette même ligne entre la bonne et « la mauvaise musique de toutes les époques, et de se per-« suader que les chefs-d'œuvre de ce bel art plairont tou-« jours en dépit de l'enthousiasme de quelques fanatiques « pour les bruyantes nouveautés musicales. La simplicité « est compagne du beau et du grand dans les arts et dans « le genre pathétique; elle ne peut jamais manquer son « effet sur un peuple qui n'est pas totalement dépourvu de « goût. Celle qui règne dans *la Nina*, chef-d'œuvre de

« notre immortel Paisiello, émeut, ravit, enchante, et « mille argumens contre ce genre de musique ne peuvent « détruire ce fait qui suffit pour les réfuter tous. Mme Pasta « n'a pas peu contribué à faire ressortir les beautés de la « partition de *la Nina*, tant par le sentiment profond « qu'on remarque dans son chant que par son expression « dramatique. La folie de la pauvre Nina n'est pas seule- « ment peinte dans ses traits, elle est empreinte dans toute « sa personne. Mme Pasta, dans Nina, n'a pas un seul geste « qui n'exprime l'aliénation. Grande tragédienne quand « elle représente l'amante infortunée d'Otello, elle émeut « profondément; et non moins admirable actrice quand « elle se présente sous les traits de la *Pazza per amore*, « elle touche tous les cœurs.

« Nous ne terminerons pas cet article sans exprimer le « regret que la crainte des longueurs ait fait faire des cou- « pures dans plusieurs morceaux de cette belle partition. « Il nous paraît également fâcheux qu'on ait quelquefois « représenté le premier acte de *la Nina*, sans le second, « *et vice versâ*. L'intérêt d'un opéra est fondé sur la gra- « dation naturelle des passions; interrompre cette grada- « tion, c'est nuire à l'effet général de la représentation [1].

NOUVELLES DE PARIS.

CONCERTS.

Deux concerts ont eu lieu dans le cours de la semaine dernière, sous le titre modeste de *soirées musicales*; l'un était donné par Mlle *Delphine de Schauroth*, l'autre par

(1) Voilà des idées bien raisonnables, et qu'il est singulier de trouver dans un Italien qui parle de musique! Songerait-on déjà à faire un pas rétrograde vers le simple, et voudrait-on donner maintenant plus d'importance à l'intérêt dramatique qu'on ne l'a fait jusqu'ici? Quoiqu'il en soit, nous avons cru qu'il n'était pas inutile de constater ce changement inattendu.

(*Note du rédacteur.*)

le jeune *Albert Schilling*, âgé de 10 ans et demi. Tous deux ont eu lieu dans la salle de la rue de Cléry; le premier, le 15 mars, et le second, le 16. Les deux bénéficiaires sont pianistes, et tous deux ont du talent. L'orchestre se composait seulement d'un quatuor, et le chant a été accompagné par le piano. Mlle de Schauroth a des doigts brillans et un beau mécanisme; mais il me semble que c'est tout ce qu'on peut dire de son jeu. C'est beaucoup, sans doute, mais ce n'est pas assez pour être remarqué aujourd'hui; car les talens de pianistes se multiplient à l'infini. Le jeune Schilling, dont l'exécution est aussi très brillante, a une expression fort étonnante pour son âge. Nous sommes peu partisan des prodiges, parce que les études forcées qui les produisent usent avant le temps l'imagination des enfans ou ruinent leur santé; mais nous sommes obligé de convenir que chez celui dont il s'agit le sentiment musical paraît être réel, et plutôt un don de nature que le résultat du travail. L'inévitable duo d'*Elisa e Claudio* a été chanté par MM. Domange et Stéphen au concert de Mlle de Schauroth; mais par compensation Mme Stockhausen a dit à merveille l'air ravissant *Dove sono* du mariage de Figaro. Le public a paru fort satisfait d'un duo de harpe et hautbois, de Bochsa, exécuté par Mme Jules Chèvre, et M. Brod, au concert de Schilling, ainsi que des variations de violon, composées et exécutées par M. Battu.

THÉATRES.

Les théâtres musicaux n'ont rien offert de nouveau depuis la première représentation du Loup-Garou à l'Opéra-Comique; mais des événemens importans se préparent à l'Académie royale de Musique et au théâtre de la rue Feydeau. L'un est la première représentation de *Moïse*, opéra de M. Rossini, arrangé pour la scène française, avec des changemens considérables, et auquel on dit que M. Rossini a ajouté beaucoup de musique nouvelle. Cette première représentation doit avoir lieu mercredi, 21 courant : nous nous empresserons de faire connaître le résultat de cette soirée

intéressante. L'autre événement est la première représentation d'*Ethelwina*, opéra en trois actes, qu'on annonce à l'Opéra-Comique pour lundi 26. La musique est d'un musicien lauréat : on en fait l'éloge.

Un jeune homme, nommé Molinier, élève de l'École royale de Musique, a débuté il y a quelques jours à ce théâtre dans le rôle du médecin, d'*Euphrosine et Coradin.* Sa voix est un bariton ; mais le rôle qu'il avait choisi étant peu favorable au développement de ses moyens, nous attendrons pour le juger qu'il ait continué ses débuts.

ANECDOTES.

Vers 1689, un directeur d'opéra de province ayant refusé de payer les musiciens de son orchestre, sous prétexte qu'ils étaient incapables de faire leur service, fut assigné par eux devant le tribunal du lieu. Campra, homme d'esprit, qui était alors maître de musique de la troupe, demanda pour les musiciens la permission de plaider eux-mêmes leur cause; ce qu'ayant obtenu, il les fit ranger à la barre, et leur fit jouer une symphonie de Lully dont l'exécution fit tant de plaisir aux juges, qu'ils condamnèrent tout d'une voix le directeur à payer ce qu'il devait.

— On reprochait souvent à Colasse, maître de la chapelle du roi, les larcins qu'il faisait à Lully pour composer sa musique. Un jour il se prit de querelle avec un acteur de l'Opéra, et la dispute se termina par un combat à coups de poing, dans lequel Colasse eut ses habits déchirés. Un de ses amis le voyant en cet état, lui dit : « comme te voilà fait! — Comme quelqu'un qui vient du pillage », répondit M^lle^ Rochois, célèbre actrice de ce temps.

Ce Colasse (Paschal), né à Paris en 1639, et mort à Versailles en 1709, fut d'abord enfant de chœur à St.-Paul, et devint ensuite l'élève de Lully, qui lui fit épouser sa fille. Son opéra d'*Achille*, dont les paroles étaient de Campistron, donna lieu à cette épigramme :

Entre Campistron et Colasse
Grand débat s'émut au Parnasse,
Sur ce que l'opéra n'eut pas un sort heureux.
De son mauvais succès nul ne se croit coupable.
L'un dit que la musique est plate et misérable,
L'autre, que la conduite et les vers sont affreux;
Et le grand Apollon, toujours juge équitable,
Trouve qu'ils ont raison tous deux.

Outre le tort de faire de mauvaise musique, Colasse eut celui de chercher la pierre philosophale; il ruina sa bourse et sa santé.

ANNONCES DIVERSES.

PARTIE ÉTRANGÈRE.

Un ouvrage important, annoncé depuis long-temps, et qui était attendu avec impatience par les musiciens qui s'occupent de la littérature de leur art, vient de paraître à Milan. Cet ouvrage est du docteur P. Lichtenthal, savant professeur allemand qui est fixé en Italie depuis long-temps. Il est intitulé : *Dizionario e bibliografia della musica*, Milan, Fontana, 1827, 4 volumes in-8°. Les deux premiers volumes contiennent un dictionnaire technique de la musique; les deux autres renferment la partie bibliographique. Le docteur Lichtenthal a pris pour base de son travail la littérature générale de la musique de Forkel (*Algemeine litteratur der musik*); mais il y a ajouté un grand nombre d'articles et des améliorations considérables. Nous ferons connaître par des analyses ce livre, fruit de beaucoup d'années de recherches et d'une rare érudition.

— *Rossini e la musica ossia Amena biografia musicale*, Milan, Ant. Fort. Stella et fils, 1826. L'objet de cet ouvrage est de narrer les faits principaux de la vie des meilleurs musiciens : l'auteur a choisi la forme du dialogue, et fait parler les personnages eux-mêmes.

— Sous le titre de *Il theatro della Fenice* on publie à Venise chaque année un petit volume qui contient la vie et les portraits des plus célèbres chanteurs, danseurs et compositeurs qui ont brillé à ce théâtre. Celui de 1826

renferme des notices sur Donzelli et sur Esther Mombelli, des détails sur les ouvrages représentés dans le cours de l'année, et une table de toutes les pièces depuis la fondation du théâtre en 1792, jusqu'en 1800.

— Fr. Kandler, jeune musicien allemand, qui a vécu long-temps à Naples, et auquel on doit une fort bonne notice sur la vie et les ouvrages de Hasse, a fait insérer dans les *Effemeridi litterarie di Roma* (t. VI, p. 50) des observations sur l'état présent de la musique dans le royaume de Naples (*Osservazioni sullo stato presente della musica in Napoli*). Ces observations sont, dit-on, fort piquantes.

— Le comte Léopold Cicognara annonce (t. V, p. 29, des *Effemeridi litterarie di Roma*), comme une découverte nouvelle, le *violin-cembalo* de l'abbé Grégoire Trentin; mais on fait observer dans la *Bibliothèque italienne* (t. 44), qu'un mécanicien de Milan, nommé *Gerli*, a fait connaître un instrument à peu près semblable il y a plusieurs années, et l'a fait entendre dans plusieurs églises et dans divers concerts. Cet instrument avait la forme d'un clavecin, les cordes étaient de boyau, et étaient jouées par des archets de crin qui appuyaient sur les cordes lorsque les doigts pressaient le clavier. Nous croyons devoir rappeler qu'une invention semblable a été mise à l'exposition des produits de l'industrie, en 1806, par Schmidt, facteur de piano, à Paris. L'instrument était un carré long, et avait un clavier à chaque extrémité. L'un faisait résonner un piano ordinaire; l'autre était déstiné à jouer des cordes de boyau qui vibraient par le moyen de petits archets cylindriques qui étaient mis en mouvement par une pédale, et qui tiraient un son plus ou moins fort en raison de la pression des doigts sur le clavier.

PARTIE FRANÇAISE.

Deux quadrilles de contredanses pour piano, avec accompagnement de violon *ad libitum*, par madame de Saint-Michel, née Sandrié; à Paris, chez Lemoine aîné, marchand de musique, rue Dauphine, n° 32.

— L'Institution royale de musique religieuse donnera, demain 22, son *troisième exercice*, ou *concert spirituel*, dont voici le programme :

Première partie : Morceaux détachés. 1° *Insanæ et vanæ curæ*, motet en chœur de Haydn; 2° psaume 132, *Ecce quam bonum*, à quatre voix d'hommes, par l'abbé Vogler, chanté par MM. Beaucourt, de Villiers, Canaples et Masson; 3° *Chori sanctarum virginum*, strophe de l'hymne de la Toussaint, chœur à quatre parties, par Giov. P. Luig. da Palestrina, maître de chapelle de St.-Pierre de Rome, en 1571; 4° *Cantando un di*, duetto madrigalesque, de Giov. B. C. M. Clari, maître de chapelle de la cathédrale de Pistoja, en 1720, chanté par M^lles Krombé et Tardieu, suivi de *Addio campagne amene*, terzetto du même genre, par le même auteur, chanté par les mêmes et M. Boulanger; 5° *Chi in Dio sol spera*, chœur de *Davidde penitente*, de Mozart.

Deuxième partie: Le Messie, oratorio d'Hendel, retouché par Mozart, première partie : Naissance du Messie. 1° *Consolamini*, *Omnis vallis*, récitatif et air chantés par M. Wartel, *Et revelabitur*, chœur; 2° *Hæc dicit Dominus*, *Quis poterit?* récitatif et air chantés par M. Devilliers, *Emundans argentum*, chœur; 3° *Ecce virgo*, récitatif et air, chantés par M^lle Mongin, *O tu qui evangelizas Sion!* chœur; 4° *Ecce tenebræ*, *Populus qui ambulabat*, récitatif et air, chantés par M. de la Gatine, *Parvulus enim*, chœur; 5° *Pastores erant*, récitatif chanté par M^lle Charle, *Gloria Deo!* chœur; 6° *Tunc oculi*, *Venite*, récitatif, air et duo, chantés par M^lles Krombé et Tardieu. *Suum jugum est suave*, chœur; 7° *Alleluia!* chœur final. Cet exercice aura lieu dans la salle principale de l'institution, rue de Vaugirard, n° 69 (maison de M. Andry, médecin), à deux heures très précises après midi. Les personnes qui désirent y assister sont invitées à se procurer des billets d'avance, attendu qu'il n'en sera point délivré le jour même; elles devront être rendués avant l'heure fixée; à deux heures précises, les portes extérieures seront fermées, et personne ne pourra plus être admis.

REVUE MUSICALE

PUBLIÉE PAR M. FÉTIS,

PROFESSEUR DE COMPOSITION A L'ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE, ET BIBLIOTHÉCAIRE DE CET ÉTABLISSEMENT.

N° 7. — MARS 1827.

Du roi des Violons.

Il ne s'agit point ici de cette espèce de primauté qui est le privilége du talent; le *roi des violons* n'était pas, comme on pourrait le croire, celui qui jouait le mieux de son instrument, mais un maître de danse qui exerçait en France une juridiction bizarre sur tous les maîtres de danse et même sur tous les musiciens du royaume, et qui les obligeait à lui payer une certaine redevance pour avoir le droit de faire usage de leurs talens. Cette singularité, qui donna lieu à beaucoup de contestations et de procès, mérite d'être observée dans son origine.

On sait que l'on donnait le nom de *ménestrels* ou *ménétriers* aux musiciens ambulans, qui allaient de château en château chantant des chansons et des poésies chevaleresques et s'accompagnant de quelque instrument. Celui dont ils se servaient habituellement était le violon, auquel on donnait alors le nom de *vielle* ou *viole*[1]; de là vient

(1) Les mots *viole* et *vièle* qu'on trouve souvent dans les anciens poëtes français signifient évidemment le violon. L'instrument que nous appelons *la vielle* se nommait *rote* dans la langue romane. Ce qui prouve que la *vièle* n'était autre chose que le violon, c'est qu'on la jouait avec un archet.

« J'alai o (avec) li el praelet
« O tote la vièle et l'archet
« Si li ai chanté le muset. »

Poésies de Colin Muset.

Dans les *Miracles de la Vierge* (par Gautier de Coinsi, liv. II, ch. XIV,

qu'on appelait aussi les ménétriers des *vielleux*. Vers 1330, la confrérie de Saint-Julien des ménétriers fut établie, et l'année suivante elle fonda l'hôpital qui a porté ce nom et se donna un chef qui prit le titre de *roi des ménétriers*. Les actes de cette confrérie furent enregistrés au Châtelet, le 23 novembre 1331. On appelait alors *menestrandie* une société nombreuse qui se composait de chanteurs, de joueurs d'instrumens, et même de baladins et de faiseurs de tours. Les musiciens humiliés de cette espèce d'association se séparèrent de ces derniers et firent, en 1397, de nouveaux réglemens, qui furent confirmés par une ordonnance de Charles VI, en date du 24 avril 1407. On voit par cette ordonnance que les ménestrels changèrent leur titre en celui de *joueurs d'instrumens, tant hauts comme bas*, dénomination qui semblerait indiquer qu'il y avait déjà des espèces de *basses de viole* vers la fin du quatorzième siècle. On voit d'ailleurs, dans un mémoire publié en 1692, en faveur des clavecinistes contre les maîtres à danser de France, que les ménétriers se divisaient en deux classes : les joueurs de violon ou de *rebec* proprement dits, et les joueurs de *hautes-contres*, *tailles*, *quintes* et *basses*, instrumens qui n'étaient que des variétés de la viole, et qu'on trouve dans les partitions de Lulli. L'ordonnance de police du 29 avril 1689 donne aux ménétriers le titre de *joueurs d'instrumens, tant hauts que bas et hautbois*.

Louis XIV, qui confirma la charge de roi des violons, régla, par des statuts du mois d'octobre 1658, les droits et émolumens qui y étaient attachés. On y voit, 1° que l'on ne pouvait être admis à la maîtrise qu'après quatre années d'apprentissage; 2° que les maîtres étaient obligés de faire

f° 166, manuscrit de la Bibliothèque du roi, fonds de l'église de Paris, M. n° 20), il en est un intitulé : *Du cierge que Notre-Dame Rochemadour envoia seur la* viele *au menestrel* qui vièloit *et chantoit devant s'ymage*. Ce ménestrel, nommé Pierre de Sygelart, ne passait jamais devant une image de la Vierge sans y faire une prière et sans chanter. La vignette placée en tête du miracle représente le ménétrier tenant son violon d'une main et l'archet de l'autre.

inscrire leurs élèves chez le roi des violons, et de lui payer un droit pour chacun; en cas de fraude, le maître devait payer une amende de cinquante livres; 3° les élèves qui voulaient se faire recevoir maîtres payaient soixante livres au roi des violons et dix livres aux maîtres de la confrérie de Saint-Julien; 4° les maîtres étaient tenus d'une redevance de trente sous par an envers la confrérie; 5° le roi devait envoyer des lieutenans dans les provinces pour faire observer les réglemens et pour recevoir les maîtres; 6° il était défendu aux musiciens qui n'étaient pas maîtres *de jouer aux cabarets, chambres garnies et autres lieux, ni dessus de violons, basses et autres parties, à peine de prison* [1], et au cas de contravention, le roi des violons pouvait faire briser les instrumens. Les vingt-quatre violons de la grand'bande de la chambre du roi devaient aussi se faire recevoir par le roi des violons et lui payer un droit. Les deux Constantin, les Dumanoir et Guignon sont les plus connus de ceux auxquels on conféra la dignité de roi. Ce dernier était un violoniste très remarquable.

Quelque étendue que fût la juridiction du roi des violons, elle parut encore trop restreinte à Dumanoir le jeune, qui, se fondant sur la dénomination vague de sa confrérie (*Ménétriers et joueurs d'instrumens tant hauts que bas*), voulut obliger les organistes, les maîtres de clavecin et même les compositeurs à prendre la maîtrise et à lui payer

(1) Il y avait cependant une exception en faveur de ceux qui ne jouaient que du *rebec*. Le rebec était un violon grossier qui avait précédé l'usage de celui que nous connaissons. Il avait la forme d'un battoir échancré par les quatre angles, au lieu d'être arrondi comme le violon, et n'était monté que de trois cordes : *mi*, *la*, *re*.

Il paraît par une sentence du prévôt de Paris, du 2 mai 1644, qu'il y avait des hautes-contres, des tailles et des basses de *rebec*. Cet instrument s'est maintenu en France jusqu'à la fin du dix-septième siècle, et y fut long-temps d'un usage général. On connaît ces vers de la 10e satire de Régnier :

O muse! je t'invoque, emmielle-moi le bec,
Et bande de tes mains les nerfs de mon *rebec*.

On trouve encore le rebec dans les mains des paysans de quelques cantons d'Angleterre.

un droit. Une sentence de police du 16 juin 1693 confirma ses prétentions, et assimila à des ménétriers des musiciens tels que François Couperin, surnommé *le grand*, Nivers, et le Bègue. Ceux-ci appelèrent de cette sentence, et publièrent un mémoire curieux, en réponse à celui de leur adversaire. Guillaume Dumanoir prétendait que la difficulté que faisaient les organistes et les maîtres de clavecin d'appartenir à la confrérie des ménétriers était injurieuse pour elle; que cette confrérie avait compté au nombre de ses membres des artistes du premier ordre et notamment *Lulli* qui, ayant été violon de la grand'bande du roi, n'avait pu en remplir les fonctions sans être reçu maître. Les organistes et compositeurs répondirent que loin d'avoir été de la communauté des violons, Lulli en faisait si peu de cas, *veu le peu de facilité des maistres à jouer leurs parties sans les avoir étudiées, qu'il les traitait de maistres aliborons et de maistres ignorans;* qu'il était vrai qu'il eût joué du violon dans sa jeunesse, mais qu'il y avait renoncé pour s'adonner au clavecin et à la composition, *sous la discipline des sieurs Metru, Roberdet et Gigault, organiste de Saint-Nicolas-des-Champs*[1] qui vivaient encore et étaient au nombre des appelans de la sentence du 8 juin 1693. Il est certain que jusque là, il n'y avait point eu en France de violoniste qui méritât quelque estime. Baptiste, élève de Corelli, fut le premier qui montra du talent. Un arrêt définitif du parlement, en date du 7 mai 1695, donna gain de cause aux organistes et aux compositeurs.

Mais la confrérie des ménétriers de Saint-Julien ne renonça pas à ses prétentions : une occasion favorable se présenta bientôt, et elle la saisit. L'état déplorable des finances du royaume pendant la guerre de la succession avait obligé Louis XIV à créer de nouvelles charges pour se procurer de l'argent : la confrérie de Saint-Julien offrit de payer vingt-deux mille francs pour avoir le droit de sou-

(1) Ces détails curieux sur les études de Lulli ont été inconnus à tous ses biographes. Ils prouvent que c'est à tort qu'on l'a considéré comme ayant apporté en France le goût de la musique italienne de son temps.

mettre à sa juridiction les maîtres de clavecin, de dessus et basse de viole, de théorbe, de luth, de guitare et de flûte allemande; ce droit lui fut accordé par lettres-patentes du 5 avril 1707, et il fut défendu à tous les professeurs de ces instrumens d'en donner des leçons *soit chez eux, soit en ville*, avant de s'être fait recevoir maîtres à danser dans ladite confrérie, sous peine de quatre cents livres d'amende. Les organistes, les maîtres de clavecin, et tous les professeurs de musique firent grand bruit sur cette nouveauté, et l'on fut contraint de rapporter les lettres-patentes, pour leur en substituer d'autres; mais ce qu'il y eut de plaisant, c'est qu'on garda l'argent de la confrérie pour lui confirmer ses anciens droits que personne ne lui contestait. Le 25 juin de la même année, les organistes de la chapelle et les professeurs de musique obtinrent des lettres-patentes qui leur confirmaient le droit d'exercer librement leur profession, et faisait défense aux maîtres à danser de les troubler dans cet exercice.

Dans toutes ces contestations, la confrérie avait été seule en cause, parce que Dumanoir le jeune s'était démis, en 1695, des attributions de sa charge de roi des violons. Mais en 1741, Guignon demanda et obtint que cette charge fût rétablie en sa faveur. L'un des premiers actes de sa royauté fut de faire (en 1747) de nouveaux réglemens, par lesquels il mettait sans façon tous les musiciens du royaume sous sa domination. Les organistes de Paris formèrent opposition à ce réglement, le 19 août 1747; bientôt ceux des principales villes de province se joignirent à eux, et l'affaire devint générale et décisive. Parmi les opposans on remarquait Daquin, Calvières, Armand-Louis Couperin, les deux Forqueray, les deux Clerambault et Marchand. Des mémoires furent publiés de part et d'autre, et les procédures durèrent trois ans; enfin un arrêt définitif de la grand'chambre du parlement, en date du 30 mai 1750, mit fin à ces contestations et débouta pour toujours le roi des violons de ses prétentions. Guignon continua d'exercer sa charge jusqu'en 1773; mais convaincu enfin de la nécessité d'affranchir la musique des entraves que sa ridicule

monarchie opposait à ses progrès, il abdiqua au mois de février de cette année, et un édit du mois de mars supprima l'office de roi et maître des ménétriers.

FÉTIS.

NOUVELLES DES THÉATRES.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

Débuts de Mademoiselle Albini. — Sémiramide.

Le mérite le plus réel ne suffit pas toujours pour procurer à l'artiste qui le possède le succès qu'il espère et qu'il a droit d'obtenir. En France, on n'a guère que des admirations d'habitude, et l'on s'informe d'abord du nom de celui qu'on écoute, pour savoir si l'on doit l'applaudir. Ce n'est pas tout : il faut être soutenu par un certain monde, par celui qui donne le ton ; car la gent moutonnière, si nombreuse parmi nous, suit ordinairement la route qu'on lui trace, et ne voudrait pas manquer à *ce qui est de bon goût*. Je sais que le véritable talent finit par triompher des préventions; mais pour cela il faut un temps plus ou moins long. Il se peut que pressé par les circonstances, l'artiste n'ait pas à sa disposition celui qui serait nécessaire pour faire revenir le public sur l'injustice d'un premier jugement, et qu'il demeure victime de l'ignorance des spectateurs.

Ces réflexions m'ont été suggérées par le début de M^lle^ Albini, qui a eu lieu samedi 24, au théâtre Italien. Cette jeune personne n'ayant chanté que sur deux théâtres en Italie avant de se rendre à Barcelone, où elle est engagée depuis trois ans, n'avait point eu le temps de se faire un nom qui fût parvenu jusqu'aux rives de la Seine. Elle est venue à Paris sans y être attendue ; c'est un tort presque égal à celui de n'avoir pas de réputation ; car on se prévient défavorablement pour les choses qui ne sont point annoncées. Quoi qu'il en soit, M^lle^ Albini a débuté n'ayant pour

elle qu'une belle voix, une taille et une figure avantageuses, de la chaleur, de l'intelligence, une vocalisation satisfaisante et plus de talent naturel que n'en avaient la plupart des cantatrices qui ont paru sur le théâtre Italien, depuis plusieurs années. Aussi n'a-t-elle recueilli que le suffrage des artistes et des connaisseurs. Une opposition constante s'est manifestée sur plusieurs points de la salle, et sans le bon goût et la fermeté de quelques jeunes gens du balcon, il est vraisemblable que Mlle Albini aurait eu beaucoup moins d'applaudissemens qu'elle n'en a reçus. Il est juste de dire cependant, qu'incapables de juger des qualités d'un chanteur, autrement que par les résultats, la plupart des spectateurs n'ont point vu que l'émotion donnait à certains sons de Mlle Albini une apparence sourde et maigre que sa voix n'a pas naturellement, et que pour se donner de l'assurance, elle poussait quelquefois avec trop de force ceux du haut. Mais, pour qui s'y connaît, il était facile de voir que la voix de cette cantatrice est pleine, sonore, *vitreuse*, et que son étendue offre deux octaves de sons également bien timbrés et susceptibles des nuances du *forte* et du *piano*. Dans le finale du premier acte elle a attaqué l'*ut* aigu avec une pureté et une fermeté fort rare. La manière dont elle a dit la première phrase de son rôle : *Fra tanti regi e populi*, a prouvé qu'elle connaît l'art de nuancer son chant et de disposer les effets; elle a été moins heureuse dans le trait *Trema il tempio*, mais dans la cavatine *Bel raggio Lusinghier*, et surtout dans le duo *Serbami ognor* elle a repris tous ses avantages. Enfin elle a déployé toute la puissance de sa voix dans la scène du trône, et a dit avec expression l'andantino : *Qual mesto gemito*. Je ne doute pas qu'elle n'eût produit plus d'effet si elle n'eût eu à lutter contre une disposition peu favorable du public, et si la crainte ne lui avait fait forcer quelquefois sa voix dans le haut de manière à produire des sons durs et désagréables. J'engage Mlle Albini à se modérer, à se posséder mieux, à éviter de marquer la mesure par les mouvemens du corps, comme elle le fait quelquefois, et à se moins préoccuper de l'orchestre qu'elle ne semble le faire.

Du reste, si elle doit demeurer quelque temps parmi nous, je lui prédis des succès; elle a tout ce qu'il faut pour les obtenir. Déjà elle a reçu dans son premier début quelques applaudissemens; mais le public n'avait pas la main heureuse, car il donna plusieurs fois son suffrage à des choses médiocres, et *chuta* ce qui méritait d'être applaudi.

La partition de *Semiramide* a subi des changemens et des suppressions depuis la première représentation qui en a été donnée à Paris. Le duo *Serbami ognor*, qu'on a rétabli pour M^lle^ Albini et qui est un des meilleurs morceaux de l'ouvrage, avait été retranché après la première représentation. L'air de tenore *Ah! dove il cimento* n'a jamais été chanté au théâtre Italien : il est inutile à l'action et peu remarquable sous le rapport musical. On en peut dire autant de l'air avec chœur : *La speranza piu soave* du second acte, qui a aussi disparu; mais on doit regretter que la scène magnifique d'Assur du même acte n'ait pas été conservée. La musique n'a pas de plus beaux accens que ceux de l'air *Deh! ti ferma*, et le récitatif qui précède et qui suit est également beau. Peut-être la manière un peu lourde dont Galli chantait cette scène a-t-elle contribué à la faire supprimer. Rien de plus original que le premier chœur : *Belo si celebri*, et que celui *Di plausi qual clamor;* on pourrait cependant reprocher à ce dernier de répéter trop souvent les mêmes modulations. Presque tous les morceaux de *Semiramide* contiennent de grandes beautés; l'instrumentation, quoique surchargée d'effets d'instrumens de cuivre, est neuve et piquante. Cependant, au milieu de cette richesse instrumentale, on ne peut disconvenir qu'il n'y ait une sorte de monotonie de manière, et comme je l'ai dit dans un autre endroit, un certain allourdissement qu'on ne trouve ni dans le *Barbier*, ni dans la *Gazza*, ni dans *Otello*.

Dans un autre article j'ai reproché à l'orchestre le peu de soin de son exécution; il y a eu plus de fermeté dans celle de la représentation du 24, mais j'y ai remarqué encore bien des fautes, et en général un manque de finesse qui était fort rare autrefois. Dès l'*andantino* des cors dans l'ou-

verture, la partie basse a manqué son accompagnement, et le trait des instrumens à vent dans le premier quintetto du finale du premier acte a été aussi fort mal exécuté; de pareilles fautes ne peuvent être commises que par l'indifférence des artistes pour la musique qu'ils doivent rendre; elles sont inexcusables après plusieurs représentations d'un ouvrage.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION DE MOÏSE,

ORATORIO EN QUATRE PARTIES,

Musique de M. Rossini.

---

27 mars. — Placé entre le besoin de nouveauté, de rajeunissement, et le préjugé d'une prétendue dignité du genre, l'Opéra, *le grand Opéra,* n'avait plus qu'une existence languissante. En vain le public avertissait-il par son absence, le plus significatif des avertissemens, qu'il ne trouvait plus à ce spectacle l'attrait qui l'y attirait autrefois. La routine, *la gloire nationale,* qu'on faisait consister à ennuyer méthodiquement les spectateurs, la paresse, et peut-être aussi l'absence d'un homme de génie capable de reconstruire ce vaste édifice sur de nouvelles bases, s'opposait à ce qu'on songeât à satisfaire aux vœux exprimés de toutes parts. Cependant on pouvait apercevoir que la révolution tant désirée, et qu'on ne faisait que reculer, était imminente : elle est enfin consommée. Commencée avec moins de bonheur qu'on n'aurait pu l'attendre par le *Siége de Corinthe,* elle s'est achevée hier avec le succès le plus complet dans l'oratorio de *Moïse.* Jouis de ton triomphe, Rossini, il est bien mérité ! tes admirateurs sincères n'ont plus rien à désirer pour ta gloire; les détracteurs et tes envieux doivent renoncer à une lutte inégale, dans laquelle

il ne reste pas même l'espoir d'une résistance raisonnable. Les partisans si chauds de *la gloire nationale* te doivent même de la reconnaissance, car tu viens de prouver qu'on sait chanter en France, ce que leur *patriotisme* s'obstinait à nier.

Il ne fallait pas moins que le génie du grand artiste à qui l'on doit la musique de l'oratorio de *Moïse* pour triompher des vices d'un sujet, dont le moindre défaut est celui d'une action qui ne marche pas, et qui laisse la pièce vers la fin du quatrième acte à peu près au même point où elle était au commencement. D'ailleurs il y avait un obstacle presque invincible pour tout autre que pour Rossini dans ces invocations et ces prières perpétuelles qui semblaient devoir donner une teinte d'uniformité à tout l'ouvrage; on en compte onze dans la pièce telle qu'elle a été arrangée pour l'Opéra. Mais ce qui aurait été un écueil pour un compositeur ordinaire a fourni à Rossini les moyens de montrer toutes les ressources de son imagination. Saisissant plutôt les situations de la scène que le sens positif des paroles de toutes ces invocations, il a su imprimer le cachet de la variété à ce qui semblait devoir l'exclure, et a rencontré avec un rare bonheur la nuance délicate qui se trouve entre un amour désespéré qui cherche des consolations dans la prière, et l'expression des souffrances d'un peuple qui n'a d'espoir que dans son Dieu.

Les auteurs du poème, en cachant leur nom, ont suffisamment montré qu'ils n'attachent point à leur travail plus d'importance qu'il n'en mérite. D'ailleurs, ils déclarent eux-mêmes dans leur avertissement qu'ils n'ont voulu que procurer au public le plaisir d'entendre la belle partition du *Mosè*, exécutée d'une manière digne de cet ouvrage, et de fournir au compositeur des occasions d'ajouter de nouvelles beautés à celles qu'on connaissait déjà. Ils ne se sont point bornés à une simple traduction de la pièce italienne. Renversant l'ordre des scènes, ils ont voulu que celle des ténèbres, qui forme le sujet de la belle introduction du *Mosè*, fût la conséquence d'un premier parjure de Pharaon, et pour cela, voici comment ils ont disposé leur pièce.

Le premier acte se passe dans le camp des Madianites, sous les murs de Memphis. Les Hébreux des deux sexes déplorent dans un chœur la servitude où ils sont retenus par les Égyptiens. Moïse paraît au milieu d'eux, et leur reproche leur peu de foi en la parole de Dieu. Il leur annonce que son frère Éliézer a été envoyé par lui pour demander leur affranchissement à Pharaon. Bientôt Éliézer arrive suivi de Marie, sœur de Moïse, et de sa fille Anaï. Éliézer apprend à Moïse que, malgré les artifices du grand-prêtre Osiride, la reine Sinaïde a obtenu de son époux que les Hébreux fussent libres de sortir de l'Égypte, et de se rendre dans la Terre Promise. Tout à coup l'arc en ciel paraît en signe d'alliance entre Dieu et son peuple; un météore lumineux tombe sur un buisson et l'embrase, une voix mystérieuse se fait entendre, et invite Moïse à venir recevoir les tables de la loi; Moïse présente ces tables aux Hébreux qui se prosternent; on consacre les premiers-nés sur un autel, et Moïse annonce aux Hébreux qu'ils vont quitter les bords du Nil. Il sort; Éliézer, Marie et le peuple l'accompagnent. Anaï restée seule, prie Dieu de lui pardonner l'amour qu'elle éprouve pour Aménophis, héritier du trône de l'Égypte. Lui-même se présente à ses yeux, et la conjure de ne point sacrifier leur amour au devoir qu'elle s'est imposé de suivre Moïse et sa mère, mais elle est inébranlable. Une marche annonce le départ des Hébreux. Aménophis furieux, annonce à Moïse que Pharaon a rétracté sa promesse et fait avancer ses gardes; Pharaon paraît lui-même, et menace Moïse de sa colère; celui-ci invoque Dieu contre les ennemis de son peuple; aussitôt le soleil s'obscurcit, la terre tremble, les arbres se brisent, une pyramide s'écroule et se transforme en un volcan, d'où s'échappe un ruisseau de lave enflammée qui semble inonder la plaine de Memphis. Les Égyptiens et les Hébreux fuient en jetant des cris d'effroi.

Au second acte la scène est dans une galerie intérieure du palais de Pharaon. Une profonde obscurité règne sur le théâtre. Pharaon et sa cour déplorent les malheurs qui les accablent; c'est la scène de l'introduction du *Mosè* ita-

lien. Pharaon fait appeler Moïse, le conjure de délivrer l'Egypte des fléaux qui pèsent sur elle, et lui promet de donner la liberté aux Hébreux; Moïse invoque Dieu, et la lumière reparaît. Pharaon resté seul avec son fils lui apprend qu'il doit se préparer à épouser la fille du Roi d'Assyrie; Aménophis n'ose révéler à son père le secret de son amour pour Anaï; c'est comme on sait le sujet du duo : *Parlar, spiegar*, de la pièce italienne. Cette scène est suivie de celle où Sinaïde presse son fils de renoncer à son amour et d'obéir à son père.

Au troisième acte, le théâtre représente le porche du temple d'Isis. Pharaon, sa cour, Osiride et les prêtres s'y rendent pour célébrer la fête de la déesse. Au milieu de cette fête, Moïse suivi d'Hébreux vient réclamer l'exécution des promesses de Pharaon. Osiride demande qu'avant de quitter Memphis, les Hébreux se prosternent devant les dieux de l'Égypte; le peuple est prêt d'obéir à cet ordre; Moïse s'y oppose. Aufide, capitaine des gardes de Pharaon, vient annoncer que plusieurs fléaux désolent l'Égypte; les Égyptiens invoquent leurs dieux contre les Hébreux, mais Moïse étend la main et la statue d'Isis s'écroule. Pharaon ordonne que les Hébreux soient chargés de fers et conduits en cet état hors des murs de Memphis. Finale.

Le théâtre représente au quatrième acte une partie du rivage de la mer Rouge. Aménophis propose à Anaï de l'épouser et de renoncer pour elle au trône de l'Égypte; Anaï rejette ses vœux. Moïse, suivi des Hébreux, se dirige vers le désert. Aménophis arrête sa marche et lui demande la main d'Anaï : celui-ci refuse et laisse à la jeune fille le choix entre son Dieu et son amant : elle veut suivre Moïse. Alors Aménophis annonce aux Hébreux qu'ils sont enveloppés par Pharaon et qu'ils ne peuvent échapper. Les Hébreux se prosternent et prient; Moïse, plein de confiance en Dieu, entre dans la mer qui s'ouvre et livre un passage au peuple qu'il conduit. Les Égyptiens, qui poursuivent les Hébreux, veulent prendre le même chemin; mais ils sont engloutis par les eaux, et lorsque les nuages

sont dissipés, on aperçoit le peuple hébreux qui rend graces à Dieu sur la rive opposée.

Telle est la conduite de cet ouvrage dont les auteurs n'ont pas eu la prétention de faire une bonne pièce, mais qui, comme on le voit, offre à chaque scène des situations musicales. Le seul obstacle était la ressemblance de plusieurs de ces situations; mais cet obstacle même a fourni à Rossini l'occasion de montrer la supériorité de son talent. La pièce italienne, telle qu'on la joue au Théâtre Favart, était resserrée dans un trop petit cadre pour son objet, et l'on ne pouvait juger de l'effet des masses qui avaient été disposées pour une grande scène. La gradation est d'ailleurs mieux observée dans le poème français. L'introduction a donné au musicien une situation nouvelle dans la scène où Moïse reçoit les tables de la loi : Rossini y a fait un quatuor avec chœur sans accompagnement qui est vraiment admirable. L'entrée de Moïse par demi-tons, suivie d'une modulation inattendue, du chant le plus suave et de l'harmonie la plus pure; la reprise des mêmes moyens dans un autre ton avec une gradation croissante d'intérêt, toutes ces choses, dis-je, sont autant de traits de génie et portent le cachet d'un talent qui est sûr des effets qu'il veut produire. Un des chœurs de cette introduction est tiré de celle d'*Armida;* c'est le motif : *Germano a te richiede*. Celui de la consécration des nouveau-nés est charmant; il est tiré d'un autre chœur d'Armide : *Che tutto è calma*. Le duo d'Aménophis et d'Anaï : *Ah! si je perds l'objet que j'aime*, n'est autre que celui de *Mosè* : *Ah! se puoi cosi lasciarmi;* il est mieux placé dans la pièce française qne dans l'italienne. Lesautres morceaux du Mosè qui ont été conservés sont le chœur *All' Etra, al ciel* (jour de gloire, jour solennel), le charmant duo *Tutto mi ride intorno* (Dieu, dans ce jour prospère), le finale du premier acte, l'introduction si profondément sentie, le duo *Parlar, spiegar* (cruel moment!...), le duo *Quale assalto* (jour funeste, loi cruelle), le quatuor *Mi manca la voce*, qui a été introduit dans le finale du troisième acte, le morceau d'ensemble *Porgi la destra amata*, la belle prière *Dal tuo stellato soglio* (des

cieux où tu résides) et le chœur final. Parmi les morceaux nouveaux que Rossini a composés pour Moïse, on remarque surtout le quatuor dont j'ai parlé, un superbe finale au troisième acte, et un air ravissant que chante M^lle^ Cinti. L'accompagnement *agitato* de cet air peint admirablement le désordre d'un amour désespéré. Toutes les richesses instrumentales, accumulées dans cet ouvrage, ne causent point de fatigue, parce que le caractère des morceaux est varié avec beaucoup d'art. Il est remarquable que Rossini a saisi en cela, avec sa sagacité ordinaire, les convenances de notre scène, et qu'il a évité avec plus de soin qu'il ne l'a fait dans quelques-uns de ses ouvrages italiens l'uniformité de style. Les morceaux nouveaux qu'il a composés ou ceux qu'il a intercalés l'ont bien servi en cela. Je reviendrai par des analyses plus détaillées que ne le permettent les bornes d'un seul article sur cette importante composition, et j'accompagnerai ces analyses des passages notés qui pourront donner lieu à quelques remarques intéressantes.

Ce n'est pas sans un étonnement mêlé d'un vif plaisir que le public a entendu chanter les acteurs de l'Opéra comme auraient pu le faire de bons chanteurs italiens, et avec plus de mérite, à cause des difficultés de la langue. Je l'avais dit dans un de mes articles sur l'état actuel de l'Opéra : le chant est le seul moyen de succès possible aujourd'hui ; l'événement vient de prouver que je ne m'étais pas trompé. Tout le monde chante bien dans Moïse ; tout le monde est bien placé, car c'est encore un mérite particulier à Rossini de savoir tirer le meilleur parti possible de ses acteurs. Adolphe Nourrit, Dabadie, Alexis Dupont, M^mes^ Cinti, Mori et Dabadie ont rivalisé de talens dans tout ce qui leur était confié. Jamais le duo *Parlar, spiegar* n'a été mieux chanté au Théâtre-Italien que sa traduction *cruel moment* ne l'a été par Nourrit et par Dabadie, et jamais peut-être il n'a produit tant d'effet sur les spectateurs. Quoique M^lle^ Cinti fût souffrante, elle a chanté tout son rôle avec beaucoup de pureté ; M^mes^ Dabadie et Mori ont été très satisfaisantes, et la voix d'Alexis Dupont s'est déployée avec beaucoup

d'avantages dans le récitatif et dans les morceaux d'ensemble de son rôle.

Le sort de l'Opéra est fixé depuis la représentation du 26; l'administration a maintenant des moyens suffisans pour exploiter le présent, et a le temps de préparer l'avenir : elle est sauvée. On lui doit la justice de dire qu'elle a eu le pressentiment du succès, et qu'elle a mis à se le procurer une activité dont il n'y avait point eu d'exemple jusqu'ici. En deux mois l'idée de donner cet opéra été conçue, le travail du compositeur achevé, la pièce montée et tout le matériel organisé; cela tient du prodige si l'on considère que certains ouvrages, comme la Vestale, ont été huit ou dix mois en répétition, et qu'en général on croit aller vite quand on est prêt en cinq ou six. Le spectacle est d'ailleurs fort beau; la mise en scène est plus soignée que d'ordinaire; les costumes sont exacts et riches, et un certain air de grandeur est répandu sur tout l'ouvrage. Les décorations seules ont été peu goûtées. Soit que le décorateur, peu accoutumé à tant de promptitude, n'ait pas eu le temps de soigner davantage son travail, soit qu'il ait manqué d'imagination, il est certain qu'il n'a donné qu'une faible idée des bords rians du Nil et de la superbe Memphis. La galerie du palais de Pharaon qui est une copie assez exacte d'un des temples égyptiens publiés par la commission d'Égypte, est seule satisfaisante. Quant à la mer du quatrième acte et au travail du mécanicien, tout le monde avoue que l'Opéra est resté au dessous du théâtre des boulevards où l'on a représenté le même sujet.

Il était facile de s'apercevoir que l'orchestre exécutait avec plaisir la musique qui lui était confiée, car il n'y a que des éloges à lui donner. Rien ne surpasse l'énergie qu'il a déployée en plusieurs endroits, son ensemble et l'exactitude de ses nuances. L'ouvrage présente cependant des difficultés telles qu'on les aurait crues insurmontables, il y a dix ans.

Je n'ai pas besoin d'ajouter à ce que je viens de dire que le public transporté de plaisir a demandé à grands cris l'auteur de la musique, et que son nom a été couvert

d'applaudissemens. Rossini, amené sur la scène par Nourrit et Dabadie a reçu en personne les marques non équivoques de l'enthousiasme des spectateurs.

FÉTIS.

CONCERTS.

INSTITUTION ROYALE DE MUSIQUE RELIGIEUSE

Dirigée par M. Choron.

TROISIÈME EXERCICE.

---

22 mars. — Ces exercices ont acquis en peu de temps un tel degré d'intérêt que la salle ne peut contenir tous les amateurs qu'ils attirent, et que les artistes de la capitale se font un plaisir d'y assister régulièrement. Le dernier a présenté dans son ensemble une foule de choses très satisfaisantes. La musique qu'on y a chantée joint à des beautés supérieures le piquant de la nouveauté pour les Parisiens, quoique assurément elle ne soit pas d'hier. Il est assez curieux de voir des compositions du seizième et du dix-septième siècles exciter l'enthousiasme des *dilettanti* du dix-neuvième, et *Palestrina* devenu *fashionnable* en 1827, malgré sa date de 1570. On dit que l'administration de l'Opéra veut offrir dans ses concerts spirituels de cette année les morceaux qui ont obtenu le plus de succès aux exercices des élèves de M. Choron. Félicitons ce dernier de ce qu'il a révelé aux administrateurs de l'Opéra qu'il existe d'autre musique religieuse que le *Stabat* de Pergolèse et les deux ou trois autres morceaux qu'on exécute médiocrement avec une constance héroïque depuis vingt-cinq ans, et qu'on peut composer un concert spirituel avec d'autres morceaux que des airs bouffes.

J'ai déjà parlé du motet de Haydn *Insanæ et vanæ curæ* ainsi que du psaume 132, de Vogler. Le premier a été dit

avec beaucoup d'ensemble par les chœurs; l'exécution du second n'a pas été aussi satisfaisante qu'au premier exercice, parce que le premier tenor était incommodé d'un enrouement qui s'était déclaré subitement. Rien de plus noble, de plus religieux ni de plus pur que la strophe de l'hymne de la Toussaint par Palestrina; les cent élèves de M. Choron l'ont chanté *sans accompagnement* (tel qu'il est écrit) avec une justesse, un ensemble et un fini qui ont excité l'admiration des artistes et des amateurs. On a fait répéter le délicieux duo de Clari *Cantando un di*, et des transports unanimes ont manifesté à plusieurs reprises le plaisir de l'assemblée. Ce genre de musique, qui semble étranger aux passions humaines, n'a pas besoin d'une expression fortement sentie pour briller; la candeur virginale des voix de M^{lles} Krombé et Tardieu, leur chant naïf et pur qui s'accorde si bien avec les inspirations angéliques de Clari, voilà ce qui faisait le charme de ce morceau qui a réuni tous les suffrages. Je crois devoir faire observer à M. Choron que le trio du même auteur, *Addio compagne amene*, aurait produit plus d'effet s'il n'avait pas été dit immédiatement après le duo dont je viens de parler. Si la variété est toujours nécessaire dans un concert ordinaire, elle est indispensable dans ces exercices qui se composent d'ouvrages dont le style est toujours plus ou moins grave; ce trio d'ailleurs est long, et les deux derniers mouvemens sont presque du même caractère. Je pense qu'il faudait en changer l'ordre, et mettre l'allegro *Qual or' per l'aria* dont les formes sont vives et piquantes à la fin du trio. Le chœur de Mozart *Chi in dio sol spera* a produit peu d'effet : il est remarquable que ce grand homme, si plein de chaleur et de passion dans tous ses ouvrages, est sec et froid dans ses fugues; cependant il aimait beaucoup ce genre de musique.

Ce n'est pas ainsi que la faisait ce géant de Hændel. Quelle vigueur, quelle majesté dans ce *Messie*, dont les morceaux formaient la seconde partie de l'exercice! Et en même temps quelle grace, quelle variété! Ce n'était pas sans motif que Mozart considérait Hændel comme le plus

grand compositeur qui eût existé : Beethoven professe aujourd'hui la même opinion. Parmi les divers morceaux de l'oratorio du Messie qui ont été chantés chez M. Choron, on a surtout remarqué le style ferme et nuancé d'un jeune homme, nommé Wartel, dans le récitatif *Consolamini*, et dans l'air : *Omis vallis.* Si je ne me trompe, ce jeune artiste ira loin. Quoique sa voix ne soit pas encore entièrement formée, on peut apercevoir qu'elle aura de l'étendue et du timbre. Il a une mise de voix naturelle, une expression vraie et de l'énergie; mais il a besoin de travailler sa vocalisation et surtout le *trille* qu'il ne possède pas, et sans lequel on n'est pas chanteur. L'exécution des chœurs a été parfaite ; celle de l'*Alleluia* a causé à tout l'auditoire une admiration profonde pour ce chef-d'œuvre.

SOIRÉES DE QUATUORS ET DE QUINTETTIS,

de M. Baillot.

C'est toujours avec regret que les vrais amateurs, c'est-à-dire ceux qui aiment également tous les genres de musique, voient s'éloigner l'époque où M. Baillot leur procure des plaisirs si vifs dans ses soirées de quatuors et de quintettis. Dans les concerts, aux spectacles, au Théâtre-Italien même, lorsque la troupe est composée des meilleurs artistes, il est rare que l'exécution d'un morceau soit sans tache, et presque toujours le cours d'une représentation offre plusieurs parties faibles ou complètement défectueuses; les soirées de M. Baillot seules donnent l'idée de la perfection. La dernière à laquelle nous avons assisté tenait du prodige. Un quintetto délicieux de Boccherini, le beau quatuor en *si* b de Beethoven, un quintetto en *sol* mineur, plein de verve et d'effet, composé par M. Onslow, l'admirable quatuor en *fa* mineur de Haydn et un joli air varié (inédit) de M. Rode, ont donné à notre grand violo-

niste l'occasion de développer son talent avec des nuances si diverses, si délicates et dans des proportions si colossales, que pendant près de deux heures et demie l'admiration, l'enthousiasme n'ont cessé d'éclater dans toutes les parties de la salle, et que l'on n'entendait en sortant que ces mots: *parfait, admirable.* Presque toujours l'exécution d'un morceau est fort loin de ce que l'auteur a imaginé, et rarement il a lieu d'être satisfait; mais nous croyons que si Haydn, Mozart et Beethoven avaient entendu leurs productions telles que les rendent M. Baillot et ses habiles accompagnateurs, ils auraient avoué que l'effet de leurs ouvrages surpasse celui qu'ils ont voulu produire.

La dernière de ces charmantes soirées doit avoir lieu, le 29 de ce mois, au local ordinaire (hôtel Fesch, rue St-Lazare, n° 59), à huit heures du soir.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES [1].

MUNICH. « L'administration du théâtre continue à donner à l'opéra une attention toute particulière, à s'approprier ce qu'il y a de mieux et à réparer le temps perdu. C'est ce qui a eu lieu avec le *Faust* de Spohr, qu'on peut justement classer au premier rang des productions originales de l'Allemagne. On y trouve peu de mélodie, mais le compositeur aurait pu y mettre encore moins de chant, y déployer plus de science harmonique, ainsi qu'il l'a fait, dit-on, dans ses derniers ouvrages qui ne sont pas encore connus ici. Il s'y trouve cependant des choses si gracieuses et parfaites, bien qu'elles ne soient pas toujours de nature à être comprises sur-le-champ, qu'on accueille avec un plaisir égal ce qui tombe dans l'exagéré et dans le gigantesque, et qu'on se réjouit qu'il existe encore un compositeur qui s'efforce de maintenir avec un bras vigoureux

(1) Nous avons extrait cet article de la Gazette Musicale de Leipsick.

l'antique réputation acquise dans cet art à la nation allemande.

« M. Standacher a bien joué le rôle de *Faust* et l'a bien chanté quand cela était possible. Les autres rôles, en raison de l'état du personnel, n'ont pas été remplis aussi bien qu'on aurait pu le désirer. Les costumes et les décorations étaient convenables et l'exécution a été, en somme, satisfaisante, mais l'opéra a produit peu d'effet. Le musicien a trop laissé aux auditeurs le temps de faire attention à l'ouvrage du poète, qui n'a pas tiré de ce magnifique sujet tout le parti qu'on pouvait en attendre.

« *Faust* a été donné deux fois. C'est tout ce que nous avons eu en produits nouveaux de la muse allemande. Le répertoire des opéras allemands, à l'aide desquels on pourrait se promettre un succès, est maintenant très borné. Nous avons perdu un grand artiste et nous ne savons qui, dans notre bonne patrie, se forme et se prépare en silence à faire prendre à l'art un nouvel essor. Ce n'est pas sans raison que les premiers artistes hésiteraient à entrer dans une route où Rossini achève de glaner les dernières roses et ne laisse aux autres que les épines. Nous nous tournons donc vers les théâtres étrangers, et après avoir appliqué la grande mesure allemande à ces produits exotiques et les avoir traités assez sévèrement, nous les recevons tranquillement chez nous et les faisons traduire, en y appliquant des paroles qu'on ne peut toujours chanter.

« La première des nouveautés importées était *la Pie voleuse*, attendue impatiemment par le plus grand nombre ; car chacun voulait voir l'aimable Ninette allant au supplice avec accompagnement de trompettes, de cymbales et de petite flûte. Le rôle de Ninette appartenait à M^lle^ Sigl, qui l'a rendu, sous le rapport du jeu et du chant, avec son talent accoutumé. On lui a dit avec beaucoup de raison, à titre d'éloges, qu'un gosier allemand pouvait rivaliser avec un gosier franco-italien, c'est-à-dire avec M^me^ Lalande.

« La seconde nouveauté de cette espèce était *le Croisé* (*Crociato*). On pouvait s'attendre que les chœurs, les finales et les prières, entremêlés de jolies cavatines, enfin la réunion

de toutes les grandes machines de l'école musicale la plus récente, ne manqueraient pas leur effet. L'opéra a parfaitement réussi : mais comme on ne l'a donné jusqu'à présent qu'une fois, nous attendrons encore pour parler de son mérite.

«Venant aux reprises qui ont eu lieu, nous parlerons d'abord de celles fournies par les maîtres allemands. Ce sont : *le Freischütz,* donné au bénéfice de la famille du compositeur; le monodrame de *Cordelia*, monotone comme poésie et comme musique, et véritable fléau pour la cantatrice [1]; *La Princesse de Provence; Euryanthe;* enfin *l'Enlèvement du Sérail,* coup d'essai *herculien* d'un grand génie, calculé tout-à-fait pour des voix allemandes, et problème qui serait insoluble pour tous les chanteurs italiens.

« Viennent ensuite d'autres opéras qui ont obtenu droit de bourgeoisie en Allemagne, et parmi lesquels on compte *Moïse,* joué deux fois, et *Don Juan*. C'est à cette occasion que s'est fait entendre un avertissement sur l'état actuel de l'orchestre ; tout en rendant justice au mérite distingué de chaque artiste considéré isolément, nous avions trop présent à la pensée la dernière et excellente représentation qu'en avait donnée la troupe italienne, sous la direction du maître de chapelle Aiblinger et du maître de concert Moralt, pour ne pas être frappés de la manière tiède et machinale avec laquelle il avait été organisé cette fois. *La Meûnière* a fourni à Mlle Mauermayr une occasion de se faire entendre.

« L'exécution de la *Vestale* a été très faible. L'avertissement s'est fait entendre une seconde fois, mais plus sérieusement. On ne peut nier que depuis qu'on a retranché des violons à l'Opéra, il règne dans l'ensemble de l'or-

(1) Nous nous étonnons de trouver ici une critique si vive de cet opéra de Conrad Kreutzer dont tous les artistes qui ont visité l'Allemagne nous ont fait l'éloge. Au reste, nous allons être à même de juger de ce que les éloges ou les critiques ont de réel, car *Cordelia* vient d'être traduit et va être joué à l'Odéon.

(*Note du rédacteur.*)

chestre un certain vacillement et des irrégularités convulsives très sensibles. On a donné ensuite *Joseph* et *Otello*.

« On a représenté sur le petit théâtre de la cour de petits ouvrages *de conversation* et des farces (possen) chantées et récitées qui perdraient leur effet dans une grande salle[1]. Parmi les opérettes de ce genre, nous citerons *les Sept jeunes Filles en uniforme*, et la folie *des Viennois à Berlin*, dans lesquelles nos grandes cantatrices, mesdames Sigl et Wespermann, chantèrent des airs populaires qui firent grand plaisir et qu'elles furent obligées de répéter.

« La partie des concerts a eu quelque importance. Nous parlerons d'abord de celui qui a été donné le 18 octobre, par l'académie musicale, au profit de nos coreligionnaires délaissés en Orient, et dans lequel on entendit les premiers de nos virtuoses. Il n'y manquait que M. Molique qui, à notre grand regret, est engagé dans le Würtemberg. La seconde partie de ce concert se composait du *Combat des peuples*, cantate de Ch. Marie de Weber. Cette production, comme toutes celles de ce maître, qui nous a été ravi si prématurément, est remplie de hardiesse, de difficultés, de génie, et demande beaucoup d'attention et des répétitions fréquentes. Tous les efforts de notre orchestre n'ont pas empêché qu'il ne restât quelque chose à désirer dans la première exécution de cet ouvrage difficile.

« Nos réunions, telles que le *Musée*, l'*Harmonie*, la *Gaîté*, la *Ressource*, n'ont pas manqué de plaisirs musicaux créés par elles-mêmes. Elles ouvrent aussi leurs salles aux artistes voyageurs qui y trouvent l'occasion de faire apprécier leur talent par une société, sinon nombreuse, du

(1) Les *possen*, farces ou folies ressemblent beaucoup à nos vaudevilles dont elles ne sont le plus souvent que des traductions, bien qu'il y en ait quelques-unes d'indigènes, telles que les *casperle* autrichiens, qui ne sont pas les moins originales. Mais elles diffèrent essentiellement de nos vaudevilles sous le rapport musical. Aucun des petits morceaux qu'on y exécute ne mérite le reproche de barbarie qu'on peut trop souvent adresser aux auteurs, aux chanteurs et aux spectateurs de nos petits théâtres. On voit d'ailleurs dans cet article que les meilleures cantatrices de la Bavière ne dédaignent pas de les exécuter.

(*Note du rédacteur.*)

moins choisie, et souvent de rétablir leur réputation compromise dans la grande salle. C'est ainsi que M. Troplong, le violoniste, et Mlle Krings, harpiste, qui se perfectionnent en silence, ont donné des concerts, l'un à la *Gaîté*, l'autre au *Musée*.

« M. Féréol Mazas, violoniste renommé, a choisi le nouveau théâtre pour sa première apparition C'est un héros sur son instrument : son jeu noble, la manière large qu'il a déployée dans le concerto qu'il appelle *militaire*, son excellente exécution de l'*allegro* et de l'*adagio* lui ont valu le succès le plus brillant, et le placent au premier rang des violonistes.

« Angélique Catalani est toujours le modèle du chant noble. La nature et l'art semblent s'être réunis pour en faire une cantatrice accomplie. Dans le concert qu'elle a donné le 11 novembre, elle a chanté d'abord l'air de Morlacchi *Là di marte al campo armato*, puis la cavatine de la Dame du lac : *Elena, o tu ch'io amo*, un air de Zingarelli, et *Non piu andrai, farfallone amoroso*, de Mozart. Elle a été rappelée par d'unanimes acclamations pour le répéter; mais elle chanta à la place le *God save the King*. Les connaisseurs qui ont eu l'occasion d'entendre il y a 10 ans cette célèbre cantatrice, assurent que bien qu'elle soit destinée par la nature à exécuter la musique de bravoure, elle a gagné depuis cette époque en naturel, en simplicité et en sentiment. Les années n'ont point affaibli ce talent composé des qualités les plus précieuses, développées dans l'école la plus pure d'Italie, qu'on peut regarder comme à peu près ruinée aujourd'hui. »

Italie. Nous croyons faire plaisir à nos lecteurs en leur donnant l'extrait d'une lettre particulière écrite de Milan sur l'état de la musique dramatique de cette ville, pendant la saison d'hiver.

Milan, 19 mars 1827. « La *stagione d'inverno* à la Scala a été remplie par quatre opéras dont trois de Pacini, et par un cinquième de Rossini. Le premier a été la *Didone abbandonnata* de Mercadante qui n'a eu aucun succès. Une Mme Garcia de Loreto, qui part le 1er avril pour Paris,

chantait le rôle de Didon. C'est une jolie et grosse espagnole qui ne doit point réussir à Favart, car elle prononce et joue mal, sans ame et sans expression. Cependant l'administration française, toujours trompée dans ses choix, lui donne, m'a-t-on dit, 35,000 fr. par an.

« Le deuxième opéra a été l'*Alessandro nelle Indie*, composé à Naples par Pacini; il y a de fort agréables choses. Le troisième l'*Amazilia* du même, venant aussi de Naples, est encore agréable. Le quatrième a été composé exprès pour Milan par Pacini pendant les deux derniers mois. La musique de cet ouvrage intitulé : *Gli Arabi nelle Gallie* est médiocre, ce qui ne l'a pas empêché d'avoir un grand succès, grace à la manière délicieuse dont elle a été rendue par le célèbre tenor David, par un contralto parfait, Mme Lorenzani, et par la Favelli, prima donna. La Favelli, allez-vous dire? elle-même; elle a beaucoup acquis en Italie et ne vous déplairait pas, j'en suis sûr. Le cinquième opéra a été la *Zoraïde* de Rossini chantée aussi par David, Lorenzani et Favelli.

« Rossini est toujours regardé ici comme le Dieu de la lyre : mais on veut du nouveau, et on en a. Vaccai, Sapienza, Mercadante, Pacini travaillent, et quoiqu'ils soient à cent lieues de leur maître, ils plaisent à cause de la nouveauté.

« J'ai vu ici des décorations tellement grandioses et admirables que de leur vie les Parisiens, même dans leur *Lampe Merveilleuse* n'ont vu et ne verront rien de semblable, à moins que Sanquirico ne vienne à Paris.

P. S. Je ne fermerai pas ma lettre sans vous dire, ce que vous savez peut-être déjà, que David et Lablache chanteront cet été à Paris. »

ANNONCES DIVERSES.

Adieu, Patrie, prière à quatre voix, paroles de M. Casimir Delavigne, musique de M. Amedée de Beauplan, prix : 3 fr. 75 c.

Le Bon Français, chanson, musique de M. Amédée de Beauplan, prix : 1 fr. 50 c. A Paris, chez S. Gaveaux, boulevard Italien et passage de l'Opéra, n° 2.

REVUE MUSICALE

PUBLIÉE PAR M. FÉTIS,

PROFESSEUR DE COMPOSITION A L'ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE,

ET BIBLIOTHÉCAIRE DE CET ÉTABLISSEMENT.

N° 8. — AVRIL 1827.

Sur le Concert Spirituel.

Au retour de l'époque annuelle des concerts spirituels, il me paraît qu'il n'est pas inutile de donner quelques détails sur l'origine et les progrès de cette institution, et de faire part au public et aux personnes chargées de l'administration de la musique en France de quelques idées que je crois utiles à la prospérité de cet art.

Autrefois il n'y avait point de représentation à l'Opéra le 2 février, jour de la purification de la Vierge, le 25 mars, fête de l'Annonciation, depuis le dimanche de la Passion jusqu'à celui de la *Quasimodo* inclusivement, les jours de l'Ascension, de la Pentecôte et de la Fête-Dieu, le 15 août, fête de l'Assomption de la Vierge, le 8 septembre, jour de la Nativité, le 1er novembre, fête de la Toussaint, le 8 décembre, jour de la Conception, le 24 et le 25 décembre, veille et jour de Noël. Un musicien de la chambre et de la chapelle du roi, nommé Philidor[1], conçut, en 1725, le projet de remplacer ces représentations par des *concerts spirituels,* c'est-à-dire des concerts où l'on n'exécuterait que de la musique sacrée et de la musique instrumentale. Son idée fut goûtée

(1) Le nom de famille de ce musicien était *Danican*. Il descendait de Michel Danican, hautboïste de la musique de Louis XIII. On rapporte que ce prince l'ayant entendu jouer de son instrument, dit à ceux qui l'entouraient : *J'ai retrouvé un second Philidor*. Ce Philidor, ou plutôt *Filidori* (de Sienne) était un fameux hautboïste de ce temps. Depuis lors, Michel Danican prit le nom de Philidor, et le transmit à sa famille. Il

et il obtint le privilége d'établir ce concert au château des Tuileries, sous la condition de payer à l'Opéra une somme de six mille livres par an. Le premier concert eut lieu le dimanche de la Passion, 18 mars 1725. Il commença par une suite d'airs de violon de Lalande, suivie d'un caprice du même auteur, et de son *Confitebor*. On joua ensuite un concerto de Corelli, intitulé *la Nuit de Noël*[1], et le concert finit par le *Cantate Domino* de Lalande. Il avait commencé à six heures du soir et finit à huit, laissant l'assemblée, qui avait été très nombreuse, dans le ravissement de ce qu'elle venait d'entendre.

En 1728, Philidor céda son privilége, qui fut successivement exploité par l'Académie royale de musique en 1734; par Royer, en 1741; par Caperan, en 1730; par Mondonville, en 1755; par D'Auvergne, en 1762; par Berton, en 1771; par Gaviniès et le Duc, en 1773, et enfin par Legros, qui s'en chargea en 1777 et qui le garda jusqu'à ce que les événemens de la révolution eussent détruit cette institution.

Les frères Besozzi, qui firent un voyage à Paris, en 1735, furent les premiers musiciens étrangers qui se firent entendre au concert spirituel[2]. Ces artistes célèbres qui firent pour les instrumens à vent la révolution que Corelli avait

eut deux fils; l'aîné, Michel Danican Philidor, excellent bassoniste qui dédia quelques œuvres à Louis XIV, eut trois enfans d'un premier lit : l'aîné, Anne Danican Philidor, bon flûtiste, fut celui qui établit le concert spirituel. Michel Philidor s'étant remarié eut plusieurs enfans de son second mariage, entre autres le célèbre compositeur et joueur d'échecs (André Philidor) qui naquit à Dreux en 1726.

(1) C'est le 8e concerto de l'œuvre 6e.

(2) La famille Besozzi, qui est originaire de Parme, s'est illustrée depuis 1690 jusqu'au commencement du dix-neuvième siècle. Les deux frères dont il est ici question étaient fils de Joseph Besozzi, musicien distingué. L'aîné, Alexandre, naquit à Parme en 1700. Il se livra de bonne heure à l'étude du hautbois, et y acquit une grande habileté. Vers 1730, il passa au service du roi de Sardaigne, et devint premier hautboïste de sa chambre et de sa chapelle. Lorsque Burney le vit en 1772, il avait plus de soixante-onze ans, et néanmoins il jouait encore du hautbois avec une perfection rare. Il ne s'était jamais marié et vivait depuis plus de quarante ans dans une douce intimité avec Jérôme,

faite pour le violon, excitèrent l'enthousiasme dans les duos de hautbois et de basson qu'ils exécutèrent alors. Leur exemple a été suivi depuis par les instrumentistes les plus habiles, tels que Bertaud, Heisser, Rodolphe, Viotti, Jarnowich, etc., et par les chanteurs les plus renommés, comme Farinelli, Caffarelli et Davide. La réputation de ce concert devint même si bien établie que nul ne croyait avoir mis le sceau à la sienne s'il ne s'y était fait entendre. Si quelque musicien se distinguait dans son art, ses amis l'obligeaient en quelque sorte à se rendre à Paris pour s'y faire

son frère, célibataire comme lui. La conformité de leurs goûts était telle qu'ils se vêtissaient exactement de la même manière. Depuis leur entrée au service du roi de Sardaigne, ils n'avaient quitté Turin que deux fois; l'une pour un voyage fort court à Paris, l'autre pour revoir le lieu de leur naissance. Leur position était aisée : ils avaient maison de ville et de campagne, et toutes deux étaient ornées de bons tableaux. Alexandre est mort à Turin, en 1775; on a gravé de lui à Paris et à Londres six œuvres de trios et de solos pour violon ou hautbois. Jérôme Besozzi, né à Parme en 1772, s'adonna à l'étude du basson, et y acquit un degré d'habileté égal à celui de ses frères sur le hautbois. Sa longue cohabitation avec son frère Alexandre, et les études qu'ils firent ensemble, leur donnèrent à tous deux un fini d'exécution qu'ils n'auraient peut-être pas eu s'ils eussent travaillé séparément. Ils avaient composé ensemble de la musique pour hautbois et basson, uniquement consacrée à leur usage, et qui n'a point été publiée après eux. Jérôme est mort vers 1783.

Antoine, frère puîné d'Alexandre, naquit à Parme en 1707. Il devint premier hautboïste de la cour de Dresde en 1740, et se trouvait encore dans cette ville en 1772, lorsque Burney y arriva. Après la mort de son frère Alexandre, il se rendit auprès de Jérôme à Turin, et y mourut en 1781. Ses compositions pour son instrument n'ont point été publiées.

Gaëtan, le plus jeune des quatre frères, naquit à Parme en 1727. Il entra d'abord au service de la cour de Naples comme hautboïste; de là il passa en France et enfin à Londres, où il se trouvait encore 1793. Quoiqu'il eut alors soixante-huit ans, il étonnait par la précision et le fini de son jeu. Il ne paraît pas qu'il ait fait imprimer ses concertos.

Charles Besozzi, fils d'Antoine, naquit à Dresde en 1745. Elève de son père pour le hautbois, il le surpassa en habileté et devint le rival de Fischer. On ignore l'époque de sa mort.

Enfin Jérôme, fils de Gaëtan, et comme lui hautboïste, entra au service du roi de France vers 1769. C'est lui que Burney entendit au concert spirituel en 1770. Il est mort à Paris en 1785, laissant un fils qui a été flûtiste à l'Opéra-Comique.

entendre au concert spirituel; eux-mêmes l'accompagnaient pour jouir de son succès, et bientôt son nom inconnu jusqu'alors se répandait en Europe. Il résultait de l'intérêt qu'on prenait à cet établissement que les étrangers et les habitans les plus distingués des provinces abondaient à Paris dans la quinzaine de Pâques, et que cette saison était la plus brillante pour la capitale.

Cependant, malgré le goût que toute la nation manifestait pour le concert spirituel, et quoiqu'on y eût entendu des virtuoses étrangers qui eussent dû servir de modèle, il ne paraît pas qu'on eût songé avant 1770 à sortir de la mauvaise route où l'on était en France, tant pour le choix de la musique que pour le mode d'exécution. Voici ce que dit Burney sur ce sujet.

« J'allai à cinq heures au concert spirituel (le 14 juin « 1770), le seul amusement public qui soit permis « dans les jours de grande fête. Le premier morceau fut « un motet de Lalande, *Dominus regnavit*, composé « à grand chœur, et exécuté avec plus de force que d'ex« pression. Le style était celui du vieil opéra français, et « me parut fort ennuyeux, quoiqu'il fût couvert d'applau« dissement par l'auditoire. Il y eut ensuite un concerto de « hautbois, exécuté par Besozzi, neveu des célèbres bas« sons et hautbois de ce nom à Turin. Je suis forcé de dire, « pour l'honneur des Français, que ce morceau fut très « applaudi. C'est faire un pas vers la réforme que de to« lérer ce qui devrait être adopté. Après que Besozzi eut « achevé son morceau, mademoiselle Delcambre cria « l'*Exaudi Deus* avec toute la force de poumon dont elle « était capable, et fut aussi bien accueillie que si Besozzi « n'eût rien fait. Vint ensuite *Traversa*, premier violon « du prince de Carignan, qui joua fort bien un concerto « qu'on goûta peu. Madame Philidor chanta un motet de « la composition de son mari; mais quoique ce morceau « fût d'un meilleur genre pour le chant et pour l'harmo« nie que ceux qui avaient été chantés précédemment, il « ne fut pas applaudi avec l'enthousiasme qui ne laisse « pas de doute sur le succès. Le concert se termina par

« un *Beatus vir*, motet à grand chœur, mêlé de « *solos*. Le chanteur qui récitait ceux de haute-contre « *beugla* aussi fort qu'il aurait pu le faire si on lui eût « mis le couteau sur la gorge. Je n'eus pas de peine à m'aper- « cevoir, par la satisfaction qui régnait sur toutes les phy- « sionomies, que c'était la musique que les Français sen- « taient et qui leur convenait le mieux. Mais le dernier « chœur mit le comble à leur plaisir. De ma vie je n'ai « entendu un tel *charivari*. J'avais souvent trouvé que « les chœurs de nos oratorios sont trop fournis et trop « bruyans; mais comparés à ceux-ci, c'est une musique « douce et mélodieuse, telle qu'il la faudrait pour inviter « au sommeil l'héroïne d'une tragédie. »

L'arrivée de Gluck et de Piccini en France, en 1774 et en 1776, opéra dans le goût français une réforme nécessaire, et l'administration de Legros améliora considérablement le concert spirituel. Le choix de la musique fut mieux fait; des encouragemens furent donnés aux jeunes artistes et aux compositeurs, et Legros prit pour principe d'accueillir tout ce qui se présentait à lui, de faire essayer les compositions nouvelles et les artistes soit chanteurs, soit instrumentistes, et de ne rejeter que ce qui était reconnu médiocre ou mauvais, sans distinction de noms. Il obtint de Louis XVI la permission de transporter le concert dans la grande salle des Tuileries, aujourd'hui la *salle des Maréchaux*. Elle fut décorée avec luxe; on y construisit des loges, ce qui n'avait point eu lieu jusqu'alors; les spectateurs n'ayant eu précédemment que des chaises et des banquettes pour s'asseoir; un orgue fut ajouté à l'orchestre, et celui-ci devint plus nombreux. Ce ne fut que peu de temps avant les événemens de 1789 que le concert fut transporté dans le local où est maintenant la salle de spectacle, aux Tuileries, et c'est là qu'il a pris fin en 1791.

Dans les trente dernières années du dix-huitième siècle, Paris n'avait point été borné aux concerts spirituels; une autre entreprise d'un genre analogue avait été fondée vers 1775 par M. de la Haye, fermier-général, et par le baron

d'Ogni fils, surintendant des postes, sous le nom de *Concert des Amateurs*. Le local choisi fut l'hôtel de Soubise ou de Rohan, rue de Paradis et Vieille rue du Temple au Marais. On n'y entrait point en payant à la porte comme au concert spirituel, mais au moyen d'une souscription dont les personnes les plus distinguées de la cour et de la ville faisaient les frais. Il était dirigé par M. Gossec, et le fameux chevalier de Saint-Georges en était le premier violon. Ce fut à ce concert qu'on entendit pour la première fois des symphonies avec des instrumens à vent, telles que celles de Toelsky, de van Malder, de Vanhall, de Stamitz et enfin de M. Gossec qui, le premier, commença à y mettre du grandiose et du brillant. Mais toutes ces compositions disparurent devant les immortelles symphonies de Haydn, qui furent apportées en France pour la première fois en 1779 par Fontesky, violoniste polonais, qui depuis a été attaché à l'orchestre du Théâtre Français et à celui du Concert des Amateurs.

En 1780, ce concert fut transporté rue Coq-Héron, dans la galerie dite *de Henri III :* ce fut alors qu'il prit le titre de *Concert de la loge Olympique*. L'orchestre présenta à cette époque la réunion la plus extraordinaire qu'on ait vue de talens du premier ordre. Les violonistes comptaient dans leurs rangs Viotti, Mestrino, Lahoussaie, Gervais, Bertheaume, Fodor, Jarnowich, Guénin, les deux Blasius, etc.; parmi les basses se trouvaient les deux Duport, les deux Jeanson, les deux Levasseur, et l'anglais Crosdill, lorsqu'il était à Paris; enfin on trouvait dans les instrumens à vent Rodolphe pour le cor, Rault et Hugot pour la flûte, Salentin pour le hautbois, Ozi et Devienne pour le basson; Navoigille aîné, l'un des meilleurs chefs d'orchestre qu'il y ait eus en France, dirigeait celui-là. Ce fut là que les symphonies de Haydn furent exécutées dans leur style véritable, et qu'elles obtinrent tout le succès qu'ellès méritaient. Les directeurs de ce concert avaient fait un arrangement avec ce célèbre musicien, pour qu'il en composât un certain nombre pour leur usage : ce sont celles qui, dans les premières

éditions, portent le titre de *Répertoire de la loge Olympique*[1]. Les événemens de la révolution ont détruit ce bel établissement, dont les concerts de Feydeau et ceux de la rue de Cléry n'ont été que de faibles copies, quoiqu'ils aient obtenu le plus grand succès en 1796 et en 1802. Ce succès fut dû surtout aux grands artistes qui y jouèrent des solos et qui y chantèrent. Rode, Kreutzer, F. Duvernoy, Garat et madame Barbier-Valbonne s'y firent admirer ; mais quoique l'orchestre fût fort bon, il n'égalait pas celui du concert de la loge Olympique.

Cependant la formation du Conservatoire de musique avait ouvert une nouvelle source de prospérité à cet art en France. Les premières années avaient été employées à préparer des moyens d'exécution pour des concerts qui prirent d'abord le titre modeste d'*Exercices des élèves du Conservatoire*. Ces exercices, qui finirent par remplacer tous les autres concerts, acquirent bientôt une grande importance et devinrent le rendez-vous des artistes, des amateurs, et des étrangers de distinction. La symphonie y fut exécutée avec un feu, une verve de jeunesse qu'on ne retrouvera peut-être plus. Les symphonies de Mozart et de Beethoven, devant lesquelles l'orchestre du concert de la rue de Cléry avait reculé, y firent pour la première fois leur apparition devant un public français, et ne furent bientôt plus que des jeux faciles pour la jeunesse ardente et studieuse qui peuplait cette célèbre école. Les solos d'instrumens étaient aussi dignes d'elle; mais quoique plusieurs chanteurs remarquables y aient été formés, jamais l'exécution des masses chantantes ne fut complètement satisfaisante, et

(1) Haydn remettait le manuscrit de sa partition à un banquier de Vienne, qui était chargé de lui compter 600 francs; c'était peu de chose en comparaison du mérite de ces beaux ouvrages, et si l'on considère que des marchands de musique payent aujourd'hui beaucoup plus cher de misérables fantaisies pour le piano; mais c'était alors quelque chose. D'ailleurs, après que les symphonies avaient été exécutées, les directeurs du concert vendaient le droit de les graver aux marchands de musique les plus en vogue, moyennant mille ou douze cents francs, et se hâtaient d'envoyer ces sommes à Haydn, comme un hommage rendu à ses talens. De pareils procédés valent mieux que l'argent.

jamais cet orchestre bouillant ne sut se former à l'accompagnement. Les concerts du Conservatoire étaient célèbres dans toute l'Europe, mais dans un genre spécial : celui de la symphonie et du solo instrumental. Ils avaient cependant produit un grand bien, même sous le rapport du chant : c'était d'avoir fait connaître quelques chefs-d'œuvre des compositeurs allemands et italiens, dont l'existence était ignorée auparavant.

En 1805, l'administration du Théâtre-Italien entreprit de rétablir les concerts spirituels et débuta par les litanies de Durante, un offertoire de Jomelli et quelques morceaux de *la Création* de Haydn. Quoiqu'on y employât les meilleurs chanteurs français et italiens, l'exécution fut très faible, et le succès ne répondit pas aux espérances qu'on avait conçues. Néanmoins on ne se rebuta pas, et de nouveaux efforts plus ou moins heureux se reproduisirent chaque année, et les concerts spirituels continuèrent d'être exploités par les diverses administrations du Théâtre-Italien, tantôt au Théâtre-Louvois, tantôt à l'Odéon, ensuite à Favart, et enfin à Louvois de nouveau. Ce n'est que depuis trois ou quatre ans que l'administration de l'Académie royale de musique les a transportés dans le local de l'Opéra, en essayant de les établir sur une plus grande dimension. Mais le laisser-aller qui se faisait apercevoir dans toutes les parties de cette administration se manifestait encore dans ces concerts, qu'il était cependant facile de rendre intéressans. A la vérité quelques instrumentistes fort habiles s'y sont fait entendre, surtout dans les concerts du vendredi-saint et du jour de Pâques; car ceux du lundi et du mercredi de la semaine-sainte sont ordinairement sacrifiés et n'attirent personne : mais nulle variété dans le choix de la musique, nul soin dans l'exécution. Quelques versets du *Stabat* de Pergolèse, un ou deux airs de *la Création* de Haydn, l'*Ave verum* de Mozart, et quelques morceaux de l'oratorio de Beethoven *le Christ au Jardin des Oliviers*, composent à peu près tout le répertoire des concerts spirituels depuis dix ou douze ans; ajoutez à la monotonie du répertoire les vices d'une exécution négligée, et vous aurez

une idée du genre de divertissement qu'on y offre au public. Ce n'est pas tout : les chanteurs italiens qu'on réunit à ceux de l'Opéra sentant qu'ils n'ont plus la tradition de la musique sacrée, et ne voulant pas compromettre leur réputation, ne chantent ordinairement que des morceaux extraits des opéras qu'on entend habituellement au théâtre et par-là faussent l'institution. Enfin, quoiqu'on ait la faculté de choisir parmi les symphonies de Beethoven, de Spohr et de Mozart des ouvrages ou complètement inconnus, ou rarement entendus, l'on s'obstine à ne point sortir du cercle de sept ou huit symphonies ou ouvertures qui reparaissent à tour de rôle, malgré le désir que témoigne le public d'entendre du nouveau.

Il y a toujours du succès à espérer d'une chose spéciale à laquelle on donne la physionomie qui lui est propre, et dont on ne néglige aucun détail : celui qu'obtiennent les exercices des élèves de M. Choron en est une preuve convaincante. Je voudrais donc que l'administration de l'Opéra, qui a de si beaux moyens à sa disposition, voulût donner à ses concerts spirituels l'aspect austère qui leur convient, et commençât par en exclure toute musique profane, à moins qu'elle ne participât du style sacré par l'époque à laquelle elle appartiendrait, comme les madrigaux du seizième, du dix-septième et du commencement du dix-huitième siècles. Je voudrais, si l'on n'est point au courant des sources où l'on peut puiser, qu'on s'adressât à quelque musicien instruit qui, sans doute, se ferait un plaisir de donner tous les renseignemens désirables. Les bibliothèques du Roi et du Conservatoire regorgent de chefs-d'œuvre de tous les temps. Les admirables compositions de Hændel, de Marcello, de Jean-Sébastien Bach, de Leo, de Mozart, de Jomelli, de Haydn, de Cherubini et de Palestrina même offriraient une source inépuisable de variété. Le goût, qui présiderait au mélange de toutes ces choses, éviterait la monotonie. Mais après qu'on aurait fait de bons choix, il faudrait bien se persuader que l'exécution fait tout en musique, et que ce n'est pas avec une répétition de quelques heures qu'on peut en obtenir une

satisfaisante. Il ne faudrait rien négliger pour rendre les masses imposantes : la réunion de toutes les ressources de l'Opéra et du Théâtre-Italien ne serait pas surabondante. Le style sacré a besoin d'une majesté qu'on ne peut obtenir que par des orchestres et des chœurs très nombreux. D'ailleurs, il est une vérité qui a frappé tous les musiciens observateurs : c'est que, par la disposition de l'orchestre sur le théâtre, une partie du son se perd dans le ceintre et dans les coulisses ; aussi celui de l'Opéra, malgré le nombre considérable de ses musiciens, produit-il bien moins d'effet que ne le faisait celui du Conservatoire dans les mêmes ouvrages.

Ceci me conduit à faire remarquer que les salles de spectacles sont peu convenables pour les concerts. Paris est, sous ce rapport, moins favorisé que la plupart des villes de province, même de second ordre, car partout on trouve une salle de concert plus ou moins belle : Paris seul n'en a pas. J'ai souvent pensé qu'il est singulier que dans une ville où l'on trouve des gens disposés à faire des spéculations de tout genre il ne se soit pas rencontré un homme qui ait voulu faire celle de bâtir une belle salle de concert, disposée comme une salle de spectacle quant aux loges, aux galeries et au parterre, mais dont l'amphithéâtre des musiciens serait enceint de murs, et dont les voûtes seraient disposées de la manière la plus avantageuse à la propagation du son. Le bâtiment pourrait en outre contenir diverses salles plus petites pour les matinées et les soirées de musique, une bibliothèque musicale, et tout ce qui serait nécessaire pour le service des concerts. Il serait digne du gouvernement de consacrer des fonds à l'érection d'un pareil édifice. Revenons au concert spirituel.

On assure que l'administration de l'Académie royale de Musique se propose de donner cette année dans ses concerts les morceaux qui ont produit le plus d'effet aux exercices des élèves de M. Choron. C'est déjà quelque chose que de songer à étendre enfin un répertoire beaucoup trop bornés ; mais pourquoi tomber dans l'imitation ? craint-on de manquer de belle musique ? Qu'on se rassure : on pour-

rait donner cent concerts dont tous les morceaux seraient différens, sans épuiser les ressources que plusieurs siècles ont préparées. D'ailleurs si les moyens d'exécution de l'Opéra sont plus formidables que ceux dont M. Choron peut disposer, ses élèves ont aussi un avantage sur les musiciens de l'Opéra, celui d'avoir fait des répétitions multipliées qui les ont accoutumés au style de la musique qu'ils exécutent, avantage énorme qui pourrait faire que la comparaison ne fût pas en faveur de l'Opéra; c'est d'ailleurs renoncer gratuitement aux chances qu'on a toujours pour soi lorsqu'on offre au public quelque chose qui lui est inconnu. Les auteurs que j'ai cités ont produit plus d'un chef-d'œuvre. On peut choisir pour cette année dans les *Machabées* ou le *Samson* de Hændel; on a *la Mort de Jésus* de Graun, les psaumes de Marcello, les cantates sacrées de Mozart, les beaux motets de Chérubini, *sainte Hélène au Calvaire* de Leo, le *Miserere* de Jomelli, le *saint Pierre pénitent* du même, *les Israélites dans le désert* de Ch.-Ph.-Em. Bach, plusieurs motets admirables de Haydn, et notamment celui *O fons pietatis!* Je pourrais couvrir plusieurs pages de citations du même genre: mais en voilà plus qu'il n'en faut.

Je ne finirai pas sans témoigner le désir de voir rétablir à Paris plusieurs concerts permanens qui auraient des destinations différentes: par exemple, je voudrais qu'on songeât à rendre à l'école royale son titre de *Conservatoire,* qui a fait sa gloire, et ses exercices qui l'ont propagée; je voudrais qu'on y rétablît enfin le règne de la symphonie; je voudrais aussi que des exercices d'été fussent destinés à essayer les compositions des jeunes gens qui font leurs études dans l'école, afin d'exciter leur émulation et de les instruire par l'expérience, ce qui vaut mieux que les leçons du maître. Je reviens souvent sur la nécessité d'améliorer le sort des jeunes compositeurs français; et j'insisterai plus d'une fois encore sur ce point, parce qu'il est urgent de faire cesser le découragement qui se manifeste de toutes parts. En Allemagne, les succès qu'on obtient à Weimar, à Cassel, à Stuttgard, valent ceux qu'on peut avoir à

Vienne, à Berlin, à Dresde, à Munich, etc.; en Italie, les théâtres de Rome, de Naples, de Venise, de Milan, de Florence, de Pise, de Livourne, de Turin et de vingt autres villes offrent des ressources aux compositeurs, du moins pour essayer leurs forces et former leur goût; mais en France, il n'y a que Paris, et dans Paris qu'un théâtre. On n'a plus même la ressource des maîtrises de cathédrales pour faire de la musique d'église. Qu'on pèse bien ces différences, et l'on verra que s'il ne se présente point d'espérances pour l'avenir, c'est moins la faute des jeunes gens qui se destinent à la composition que celle des administrations qui jusqu'ici ont repoussé leurs efforts.

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

PREMIERE REPRÉSENTATION D'ETHELWINA,

DRAME HÉROÏQUE,

Musique de M. Batton.

Pour qui cherche surtout la musique dans un opéra, il y a quelque chose de bon augure dans l'annonce d'un drame. On ne peut jamais décider d'avance quel sera le sort d'un ouvrage dramatique; mais lorsqu'il s'agit d'un drame, on peut prévoir que les situations musicales ne manqueront pas; et si le compositeur a su les saisir, sa part sera toujours honorable, soit que la pièce tombe ou qu'elle réussisse. Il n'en est pas de même de *l'opéra-comique* proprement dit. Là, les situations favorables à la musique sont rares; la place des morceaux n'est pas tellement indiquée par la marche de l'action qu'il ne soit permis de supposer qu'on eût pu les placer ailleurs; enfin, ce sont presque toujours des indications de demi-caractère qui ne sont ni gaies ni tristes. L'imagination du musicien,

incertaine sur le parti qu'il faut prendre, enfante quelquefois de jolies choses sur de pareils sujets, mais ne peut rien produire de grand, et le sort de son travail suit ordinairement celui du poète. Mais on veut des succès; on sait que le public goûte difficilement ce qui est ou sérieux ou triste, et l'on préfère une réussite sans conséquence à une chute honorable. Il y a donc eu du courage à M. Batton dans sa résolution de mettre en musique *Ethelwina*, dont le sujet, quelque talent que les auteurs eussent mis à le traiter, ne pouvait faire espérer un succès d'enthousiasme. On en peut juger par cette analyse succincte.

Un roi de Danemarck, nommé Waldemar, séduit par les charmes et les vertus d'Ethelwina, l'épousa, quoique sa naissance ne dût pas lui faire espérer de monter sur le trône. Aucun fruit ne vint de cet hymen. Il y avait à la cour un jeune seigneur nommé Ethelbert qui avait contracté un mariage secret avec la sœur de Waldemar, et qui en avait eu un fils. Un homme qu'Ethelbert croyait son ami, nommé Seward, jaloux de sa faveur, parvint à le rendre suspect au roi et le fit exiler. Ethelbert se retira en Ecosse, et choisit Ethelwina pour confidente de son hymen et pour intermédiaire de sa correspondance avec sa femme. Le nom d'Ethelwina fut même toujours mis à la place de celui de la sœur du roi dans toutes les lettres d'Ethelbert, afin de mieux dérober à Waldemar la connaissance de l'intrigue. L'épouse d'Ethelbert mourut, et après sa mort la correspondance faite sous le nom d'Ethelwina tomba dans les mains de Seward. Celui-ci, qui avait conçu le dessein de mettre sa fille sur le trône du Danemarck, résolut de s'en servir pour perdre Ethelwina. C'est ici que la pièce commence.

L'enfant d'Éthelbert est élevé secrètement, et la reine se rend souvent près de lui. Seward fait épier ses démarches et, fort des apparences qui servent ses projets, il remet au roi la correspondance d'Éthelbert et fait passer à ses yeux le fils de celui-ci pour le fruit adultérin des amours d'Éthelwina. Waldemar, accablé de honte et de douleur, ordonne qu'Éthelwina soit jugée; et comme toutes

les apparences se réunissent contre elle, il semble que rien ne puisse la sauver, quand Éthelbert reparaît sous l'habit d'un ménestrel écossais. Sur le bruit du danger qui menace la reine, il demande à voir Seward, qu'il croit encore son ami. Celui-ci le reconnaît d'abord, mais feignant de le prendre pour un imposteur, il le fait arrêter et conduire dans une tour du château où se trouve toute la cour. Ce château est attaqué tout à coup par les Suédois. Waldemar en les repoussant reçoit une blessure qui fait craindre pour sa vie; mais Éthelwina s'introduit secrètement près de lui, suce sa plaie, et lui rend *miraculeusement* la santé. Cependant le jour où elle doit être jugée est arrivé; Seward va triompher; mais Ubald, homme vertueux, a pénétré ses desseins, et fait mettre en liberté Éthelbert qui commence par repousser les Suédois, et qui vient ensuite révéler au roi le secret de son hymen et prouver l'innocence d'Éthelwina. Seward est exilé et la pièce finit par le triomphe de la vertu, mais non par celui des auteurs, car une opposition assez forte s'est manifestée en plusieurs endroits et surtout à la fin.

Cet ouvrage est, comme on voit, du genre le plus sérieux. De nombreux changemens faits dans le cours des répétitions ont fait, dit-on, disparaître beaucoup de longueurs et des inconvenances, mais ont nui à la clarté : et le public n'a suivi que péniblement tous les détails des événemens, et surtout de ceux qui avaient été jetés dans l'avant-scène.

La musique, qui occupe la plus grande partie de ce drame, annonce un talent formé et un mérite très réel. Les convenances dramatiques y sont bien observées; le style en est noble, correct, et l'instrumentation prouve que M. Batton possède de l'expérience et une connaissance assez étendue des effets. On y désirerait à la vérité plus de nouveauté dans les idées. Quoiqu'on ne puisse pas y signaler précisément de réminiscences, il y a dans la nature du chant et dans les formes de l'accompagnement certain air connu qu'il est chaque jour plus difficile d'éviter, et

sur lequel le public devient cependant plus sévère à mesure que son oreille se forme, et que ses connaissances s'étendent. Plusieurs morceaux n'ont pas produit à la première représentation tout l'effet qu'on aurait pu en attendre, par suite d'une exécution défectueuse, causée par le trouble des acteurs. Je citerai à cet égard l'introduction du premier acte, morceau très satisfaisant, mais dans lequel un passage peu favorable à la voix de Henry a fait fausser cet acteur de manière à gâter ce qui avait précédé : l'air de Seward, dans le même acte, où Valère s'est trompé de ton dans une modulation de la fin, et a détruit le bon effet que le commencement avait produit. Une ballade écossaise terminée en duo, un air délicieusement chanté par Ponchard, la finale du second acte, et la romance de Chollet, ont été remarqués et vivement applaudis.

Quoique j'aie rendu justice au talent de M. Batton pour l'instrumentation, je lui ferai cependant observer que le luxe qu'il y a mis nuit quelquefois à l'effet du chant. Son harmonie manque aussi du calme nécessaire en plusieurs endroits. Les *inganni* multipliés ont le défaut de distraire l'oreille du chant principal; les harmonistes les plus brillans, tels que Mozart et Rossini, laissent toujours le chant à découvert dans le *cantabile* et dans les motifs principaux des airs ou des morceaux d'ensemble, et ne déploient le luxe de l'instrumentation et les recherches d'harmonie que dans les modulations, dans les ensembles et dans les *strettes*. Pour n'avoir point suivi le même système, M. Batton a quelquefois empêché l'effet qui serait résulté de ses *cantilenes* et a gêné ses chanteurs. Par exemple, la voix de Chollet, que le public aime tant à entendre, a été continuellement combattue dans sa romance par les passages de flûte et de clarinette dont l'accompagnement est surchargé. Je ne m'étendrai pas davantage sur ces observations qu'il suffit d'indiquer à M. Batton. J'ajouterai à ce que j'ai dit en général de la musique d'Ethelwina que son mérite, apprécié par le public, a soutenu l'ouvrage et lui a procuré parmi les amateurs un succès d'estime.

La réunion de Ponchard, de Chollet, de Valère, et de

M^mes Rigaud et Ponchard promettait que l'ouvrage serait bien chanté, et ces artistes habiles ont tenu parole. Il est impossible d'entendre rien de plus pur, de plus correct et de plus expressif que le chant de Ponchard dans la ballade et surtout dans son air. Le duo qu'il chante avec Valère au second acte n'est pas aussi heureusement placé dans la nature de ses moyens que les premiers morceaux. M^me Rigaut a généralement bien chanté, et l'on ne peut qu'applaudir à la beauté de sa vocalisation; mais je l'engage à supprimer des traits d'un bien mauvais goût qu'elle a introduits dans son air du premier acte. La peur qui domine toujours M^me Ponchard l'empêche de montrer au public le talent très réel dont elle est pourvue : Si elle peut parvenir à maîtriser une crainte peu raisonnable, je ne doute pas qu'elle ne prenne un rang respectable parmi les bonnes cantatrices.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Moscou. L'opéra a été fort brillant ici pendant cette saison. L'orchestre et le personnel du théâtre ont été considérablement augmentés; le premier consiste maintenant en soixante-dix musiciens, il est particulièrement riche en instrumens à vent, lesquels, comme on le sait, ont toujours été excellens en Russie; nos principaux chanteurs sont : M^lle Phillis Andrieu, fille du chanteur de ce nom; M^lles Wutrazinki et Saburow; MM. Bulachoff et Maxin, ténors, et M. Lawroff, basse chantante.

La saison s'est ouverte par l'*Agnese* de M. Paër, qui fut parfaitement exécutée.

M^lle Saburow a chanté pour son bénéfice la grande scène de l'opéra de *Sapho* de Morlacchi; cette musique passionnée, l'un des meilleurs ouvrages de cet auteur, a été exécutée par elle avec pureté et expression. Elle est très jeune, et fait partie de l'école de musique dépendante du théâtre, laquelle contient dans ce moment plus de soixante élèves.

L'événement le plus remarquable de la saison a été la mise en scène du fameux *Freischütz*. Rien ne peut surpasser l'intérêt excité par la première représentation; toutes les avenues du théâtre étaient remplies par la foule longtemps avant l'ouverture des portes; et l'effet des cris des femmes mêlés aux vociférations des hommes à l'entrée générale dans la salle, offrait une espèce d'anticipation de la terrible scène du second acte. L'ouverture fut parfaitement exécutée et applaudie avec transport. Elle avait été écoutée dans un profond silence qui semblait incompatible avec une foule aussi nombreuse; tout l'ouvrage a été parfaitement rendu par l'orchestre et par les chanteurs, à très peu d'exceptions près. Les chœurs ont été chantés avec un ensemble très satisfaisant.

Les amateurs de musique d'église ont eu le plaisir d'entendre exécuter le *Requiem* de Mozart. Il a été chanté sous la direction du maître de chapelle Scholz, avec un orchestre composé de cent vingt personnes, au nombre desquelles se trouvaient les élèves de l'école musicale.

Berlin. *Théâtre royal*. On a exécuté, à l'occasion de l'anniversaire du prince royal, *Palmira*, grand opéra de Salièri, traduit de l'italien et adapté à la scène allemande par Blum, directeur de la musique, et orné de ballets arrangés par Telle. Cet opéra, qui fut donné pour la première fois en 1796, renferme de grandes beautés. Dans cette circonstance, quelques changemens ont été jugés nécessaires. L'ouverture a été remplacée par celle de *Calypso* de Winter, et l'on a ajouté deux airs de bravoure, l'un de Mayer et l'autre de Zingarelli. On pourra peut-être blâmer cette liberté prise avec un si grand maître; quoi qu'il en soit, l'effet de la représentation a été extrêmement agréable. Les rôles étaient distribués comme il suit: *Palmira*, Mme Schulz; *Alcindor*, M. Bader; *Oronte*, M. Blum; *Alderano*, M. Devrient. Cet opéra a été représenté six fois consécutives. On a repris ensuite l'*Euryanthe* de Weber. Le rôle de *Lysiat* était joué d'une manière supérieure par M. Hanser, du théâtre royal de Berlin.

On a récemment essayé de remettre les pantomimes à la

mode. Ce genre de spectacle était abandonné depuis quelque temps. On a donné *la Clef d'or*, pantomime avec musique, danses, machines, etc.; par J. L. Lewin des théâtres royaux de Londres et de Vienne. La musique est parfaitement choisie et arrangée ; un assez grand nombre de morceaux étaient inconnus. Le public a parfaitemont accueilli cette nouveauté.

Théâtre de la Cour. L'ouvrage le plus nouveau représenté sur le théâtre de la cour, est un opéra en deux actes, arrangé d'après Kotzebuë, et mis en musique par Sussmayer, intitulé *Wildfang;* il contient plusieurs bons morceaux, entre autres une romance qui est devenue populaire.

Rolands Knappen, opéra de Henri Dorn, a été joué avec succès. L'ensemble est satisfaisant, plusieurs morceaux sont vraiment dramatique. Le compositeur n'a que vingt ans, et cet ouvrage fait concevoir des espérances qu'il justifiera sans doute par la suite.

Dans une des soirées musicales on a eu le plaisir d'entendre une nouvelle cantate. Les paroles sont de F. F. Weidmann, la musique d'Ignace, baron V. Seyfried. On y remarque beaucoup de mélodie et quelques beaux effets d'harmonie ; elle ne peut qu'ajouter à la réputation de son auteur.

Le 4 du mois dernier un grand concert, au bénéfice des veuves et orphelins de musiciens, a été donné. On y a exécuté *la Création,* d'Haydn, sous la direction de Mœser, directeur de musique. Les principaux solos étaient chantés par M^lles Sontag et Carl, et par MM. Blum, Strumer et Devrient. Les chœurs, qui étaient nombreux et très bons, étaient dirigés par M. Hausmann, chef de l'académie de chant. Les progrès qui ont été faits dans cet établissement depuis quelques années sont on ne peut plus satisfaisans.

24 *mars*. M. Guillou, premier flûtiste de l'Académie royale de musique de Paris, a donné le 19 un second concert vocal et instrumental qui se composait, en grande partie, de musique française. Le bénéficiaire y a exécuté son *concerto militaire*, dédié au roi de Prusse, dont l'in-

strumentation a paru trop bruyante pour l'accompagnement d'un instrument tel que la flûte. M. Guillou a réussi, mais il a obtenu plus de succès dans les variations sur le *Clair de lune*, et principalement dans le *cantabile*. Mlle Sontag a chanté un air de Rossini et *Philomèle*, romance française de M. Panseron, avec accompagnement obligé de flûte. Cette jeune virtuose plaît toujours, mais les journaux de Berlin lui reprochent d'abuser du chant à *mezza voce*, tellement que dans la romance elle laissait souvent couvrir sa voix par la flûte. Ce petit morceau a d'ailleurs fait grand plaisir. Mme Schultz a été très remarquable dans le grand air d'*Idomenée* de Mozart, avec accompagnement obligé de violon, parfaitement exécuté par le directeur des concerts Mœser. L'ouverture de Lodoïska de Chérubini précédait la première partie du concert, et celle du ballet de *Proserpine* de M. Schneitzhœffer, tout-à-fait inconnu aux Allemands, avait été placée en tête de la seconde. On a trouvé beaucoup d'effet dans cette symphonie; mais les journaux de Berlin se plaignent de ce qu'il soit regardé comme de mauvais ton, dans cette ville, d'applaudir des compositions instrumentales de grande dimension.

Les Berlinois, qui aiment beaucoup l'*Olympie* de M. Spontini, ont voulu la revoir, et M. Spontini ne les a pas fait attendre. L'enthousiasme a été général après l'ouverture, qu'on a fait recommencer; mais il s'est un peu refroidi quand on a vu que l'opéra, avec les morceaux ajoutés lors du dernier voyage à Paris, ne durait pas moins de quatre heures, ce qui est presque un scandale pour les habitans de Berlin, accoutumés à voir finir leurs spectacles à dix heures du soir. Néanmoins, ils paraissent tout disposés à pardonner la longueur en faveur des grandes beautés qui les charment dans cette partition et à condition de faire quelques suppressions, notamment dans la scène de la mort d'Antigone.

On vient d'arrêter la liste des opéras nouveaux qui seront montés à l'Opéra de Berlin pendant le semestre prochain. Ce sont : 1° *la Rose enchantée* de Wolfram, qui s'était pro-

duit, dit-on, avec cet ouvrage, au concours ouvert à Dresde pour le remplacement de Ch.-Marie de Weber; 2° *Agnès de Hohenstaufen*, opéra de circonstance, écrit par M. Spontini pour le mariage du prince Charles de Prusse; 3° *les Donquichotteries*, musique du jeune Mendelsohn [1]; 4° enfin, *Oberon* de Ch.-Marie Weber sera donné le jour de la fête du roi, le 3 août. Quatre opéras en six mois ! voilà un admirable exemple d'activité à proposer au grand Opéra de Paris.

Dresde. *Opéra allemand.* On a donné depuis peu, sur ce théâtre, un opéra qui a obtenu le succès le plus décidé; il est intitulé : *die bezauberte Rose* (la Rose enchantée.) C'est le premier ouvrage de M. Wolfram, amateur. Cet opéra renferme d'excellentes choses, écrites avec beaucoup d'originalité. On a remarqué surtout l'introduction, un air et un trio dans le premier acte; un air, un duo et un chœur de chasseurs dans le second. Depuis le grand succès du chœur du *Freischütz*, il est devenu de mode de composer des chœurs de chasseurs. Il est juste de dire que de tous ceux qui ont été composés depuis Weber, celui-ci est le meilleur. Le succès de cet opéra fait d'autant plus d'honneur à M. Wolfram qu'il est dû entièrement à la musique, la pièce étant tout-à-fait dépourvue d'intérêt et de situations.

Un autre ouvrage intitulé : *die Ochsen-Menuet* (le Menuet du Bœuf), parfaitement arrangé sur de la musique de Haydn par le baron de Seyfried, a fort bien réussi : le talent de MM. Genée et Rosenfeld a puissamment contribué au succès : le premier a une basse bien timbrée et très flexible; le second joint à beaucoup d'expressions une voix d'une grande étendue.

Les ouvrages du célèbre Weber continuent à être représentés de temps en temps, comme le plus digne hommage

(1) M. Mendelsohn, amateur dont les talens donnent de grandes espérances, est fils d'un riche banquier de Berlin. Cette ville est heureuse. M. Meyerbeer, dont l'Allemagne s'honore, y a aussi vu le jour, et doit la naissance à l'un de ses financiers les plus recommandables.

(*Note du rédacteur.*)

qu'on puisse rendre à sa mémoire. On a joué dernièrement *Preciosa*. M[lle] Hartknoch, du théâtre de Weimar, s'y est fort distinguée. On répète en ce moment *Oberon*, qui a été traduit en allemand par E. Gehe. Plusieurs grands théâtres de l'Allemagne se préparent à représenter cet opéra; mais les habitans de Dresde veulent être les premiers à faire entendre dans leur patrie cet ouvrage composé sur les bords de la Tamise, et qui peut être considéré comme le *chant du cygne*.

Opéra italien. L'opéra italien vient de perdre la signora Tibaldi, qui retourne dans son pays. M[lle] Schiasetti a été engagée pour la remplacer; elle a débuté dans *l'Italiana in Algeri*, où elle a réussi complètement. Les opéras italiens que l'on joue en ce moment sont : *Teobaldo ed Isolina*, de Morlacchi, *la Pastorella nobile*, de Vaccaj, *la Cenerentola*, *Matilde di Sabran* et *Mosè*, de Rossini. Dans ce dernier ouvrage, le rôle de Pharaon a été rempli d'une manière supérieure par Salvatori.

Florence. *Théâtre della Pergola*. Le célèbre compositeur Pietro Generali vient de rentrer dans la carrière dramatique par l'oratorio de *Jefte* qu'il a écrit pour cette ville, et qui a été représenté le 11 mars. L'exécution plus que médiocre de la première représentation nuisit à l'ouvrage, et ne laissa l'auditoire que faiblement satisfait. Mais les beautés remarquables qui se trouvent répandues dans cette composition ont bientôt fait revenir le public sur l'impression défavorable qu'il avait reçue d'abord, et chaque jour il goûte un plaisir plus vif à l'entendre. Les chœurs et particulièrement celui de l'*Addio* ont réuni tous les suffrages. On reproche à un trio du second acte de n'être qu'une réminiscence du duo de Semiramide : *Bella imago ;* mais en général on s'accorde à dire que la musique de *Jefte* est digne de l'auteur de *I. Baccanali*. Une indisposition de madame Bonini ne lui a pas permis de déployer dans cet ouvrage tout son talent : les autres chanteurs Reinai, et mesdames Otto et Turietti n'appartiennent qu'à un ordre inférieur.

Milan, 16 mars. Mademoiselle Aline Bertrand a donné,

vendredi, un grand concert au théâtre de la *Scala*. Elle y a joué trois morceaux dont un de sa composition, un rondo composé expressément pour elle par M. Panseron, et la fantaisie de M. Labarre sur des motifs du siége de Corinthe. Rappelé chaque fois par le public, elle a obtenu les honneurs du *bis* dans le dernier morceau. Mademoiselle Démeri, qui a chanté à ce concert, est engagé à l'opéra de Paris.

NOUVELLES DES DÉPARTEMENS.

Nous apprenons qu'une société philharmonique, établie sur des bases solides, et qui permettent d'espérer qu'elle recevra par suite un grand développement, vient d'être fondée à Caen, sous le titre de Société philharmonique du Calvados. Elle a donné son premier concert le 16 mars : il se composait de l'ouverture du Siége de Corinthe, d'une symphonie de Haydn, de chœurs et de solos de chant et de violon. Une quête en faveur des pauvres sera faite à chaque concert, de sorte que la Société aura le double avantage d'offrir du plaisir à l'homme fortuné et des secours au malheureux.

ANNONCES DIVERSES.

Collection de Partitions réduites pour le piano, publiée par Pacini, boulevard des Italiens, n° 11, prix marqué, 36 fr. chaque ; on ne les paie que 12 fr. lorsqu'on prend toute la collection, qui se compose des opéras suivans de Rossini : 1° *Il Barbiere*, 2° *Tancredi*, 3° *Cenerentola*, 4° *Gazza Ladra*, 5° *Mosè in Egitto*, 6° *Elisabetta*, 7° *Otello*, 8° *Zelmira*, 9° *Ricciardo e Zoraïde*, 10° *Donna del Lago*, 11° *Italiana in Algeri*, 12° *Corradino*, 13° *Armida*, 14° *Semiramide*, 15° *Maometto*, 16° *Turco in Italia*, 17° *l'Inganno fortunato*, 18° *Ivanhoé*. Mayer-

beer, *il Crociato;* Cimarosa, *Il Matrimonio;* Mozart, *il Flauto magico*, *Requiem;* Paisiello, *Nina;* Mercadante, *Elisa e Claudio.*

Toutes les formes de l'éloge sont épuisées sur le mérite des ouvrages qui composent l'intéressante collection que nous annonçons. La faveur universelle dont ils jouissent nous dispense donc d'insister sur les qualités qui les recommandent aux amateurs. Que dire en effet sur cette musique qui a le privilége de charmer non-seulement les habitans de l'Europe, mais ceux des deux mondes? Les bords de l'Orénoque comme ceux du Tibre ou de la Neva retentissent des accens de la lyre rossinienne; la muse de Mozart enchante les rivages de l'Océan pacifique comme ceux de la mer d'Allemagne : il n'y a rien à ajouter à cela. Les vingt-cinq partitions de la collection publiée par M. Pacini et celles qui doivent les suivre composent une bibliothèque musicale usuelle presque complète. Leur prix très modique, leur exécution typographique, et leur correction les recommandent à l'attention des amateurs et des artistes. L'accompagnement réduit est bien arrangé, et rend autant que cela se peut les effets de l'orchestre. Enfin tout concourt à assurer à l'entreprise de M. Pacini un succès populaire et durable.

L'ÉCHO LYRIQUE, nouveau journal de chant, rédigé par MM. PACINI et F. GRAST.

Prospectus. — Ce journal aura pour objet de faire connaître les nouveautés françaises des auteurs les plus distingués, on y joindra celles qui auront obtenu le plus de succès sur les théâtres d'Italie. M. Grast, déjà avantageusement connu par quelques productions agréables, dont M. Pacini est éditeur, fournira au journal des pièces tout-à-fait nouvelles de sa composition, comme romances, chansonnettes, cavatines, nocturnes, helvétiennes, etc. L'Écho lyrique paraîtra du 25 au 30 de chaque mois, à dater de celui de mars. Il contiendra toujours trois pièces, dont une italienne. Le prix de l'abonnement de ce journal, avec accompagnement de piano ou de harpe, est de 25 francs par an. Les envois seront faits *franco* par la poste.

On s'abonne à Paris, chez PACINI, éditeur des œuvres de Beethoven, Cimarosa, Mozart, Rossini et autres, boulevard Italien, n° 11. — A Genève, au magasin de musique de GRAST, Grande-Rue, n° 207.

Nota. L'abonnement se paie d'avance et l'on est prié d'affranchir les lettres, ainsi que les envois d'argent.

Grandes Variations pour le forté-piano sur le thême: *Quelle est belle, quel doux sourire!* chanté par M^me^ Ponchard, dans l'opéra d'Emma, composées pour son élève M^lle^ Louise Proton, par M. J.-B. Woets, op. 62, prix: 7 fr. 50 c.; à Paris, chez A. Petit, successeur de M. Laffilé, à la Lyre moderne, rue Vivienne, n° 6, au coin de la galerie.

Ces variations, qui sont très brillantes, se recommandent par la nouveauté des traits et une harmonie pure, deux genres de mérite qui deviennent chaque jour plus rares.

Solfèges progressifs, avec accompagnement de piano, précédés des principes de la musique, ouvrage qui présente aux élèves les élémens de l'art musical dans l'ordre le plus naturel et le moins compliqué; par F.-J. Fétis, professeur de composition à l'École royale de musique et bibliothécaire de cet établissement; prix: 24 fr. A Paris, chez Janet et Cotelle, marchands de musique du roi, rue de Richelieu, n° 92, près celle Feydeau; et rue Saint-Honoré, n° 125; chez Ph. Petit, rue Vivienne, n° 18, maison Galignani; et chez l'auteur, rue Montholon, n° 24. A Bruxelles, chez Messemakers, professeur et marchand de musique, rue du Loxum, n° 298, près celle de la Montagne.

Nous analyserons cet ouvrage qui est établi sur un plan neuf, et qui est le fruit de longues méditations et de beaucoup de travail.

Questions sur la diversité d'opinions et de doctrines des auteurs didactiques en musique, adressées à MM. les professeurs et membres du Conservatoire de France; par P. Macarry, musicien de province. Brochure in-8° de 68 pages avec 4 planches. Paris, 1827, Janet et Cotelle, libraires, rue des Petits-Champs, n° 17; Marseille, Camoin, libraire, Place-Royale, n° 3.

REVUE MUSICALE

PUBLIÉE PAR M. FÉTIS,

PROFESSEUR DE COMPOSITION A L'ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE, ET BIBLIOTHÉCAIRE DE CET ÉTABLISSEMENT.

N° 9. — AVRIL 1827.

EXAMEN DE L'ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE

En Italie, en Allemagne, en Angleterre et en France.

CINQUIÈME ARTICLE.

ALLEMAGNE.

Il est impossible de se former une idée juste de l'état de prospérité ou de décadence où se trouve un art dans un pays, si l'on ne possède une connaissance au moins sommaire de ce qu'il y fut précédemment. Ce que j'ai fait en abrégé pour l'Italie, je crois donc devoir le faire pour l'Allemagne, et avant d'examiner quel est l'état actuel de la musique dans cette intéressante partie de l'Europe, je vais présenter un tableau succinct de son histoire pendant le dix-huitième siècle dans la patrie des Bach, de Hændel et de Mozart.

La division de l'Allemagne en états catholiques et luthériens y a donné à la musique religieuse une double direction; l'une conforme aux rites de l'église romaine; l'autre fondée sur l'usage d'introduire le peuple dans le chant du service divin. Dans la première se trouvent les messes, vêpres, *Te Deum* et motets; dans la seconde, les cantiques et les psaumes qu'on désigne sous le nom de *chorals*. Depuis 1590, l'Allemagne s'est successivement enrichie de belles productions dans les deux genres. Adam Gumpelzhaimer,

Léon Hasler et Chrétien Erbach (1590 à 1620) sont les premiers qui aient imprimé à la musique germanique le cachet particulier d'harmonie qui la distingue. Leurs ouvrages, où l'on trouve les premiers germes de la manière qui a été perfectionnée par Samuel Scheid, Jean-Gaspard de Kerl, Froberger, l'immortel Jean-Sébastien Bach, Hændel et Mozart, marquèrent la séparation de l'école allemande et de l'italienne, car jusqu'à eux il n'y avait eu qu'un style, qu'un système d'harmonie et de tonalité. Ce système était également en vigueur en Italie, en Allemagne, dans les Pays-Bas, en France, en Espagne et en Angleterre, et l'on ne remarquait point de différence sensible entre les productions de Jean Animuccia, de Constant Porta ou d'Alexandre Striggio, maîtres italiens, et celles de Louis Senfel, de Henri Isaac ou de Hermann Finck, allemands, de Philippe de Mons, de Roland de Lassus, ou de Nicolas Gombert, flamands, de Bird, de Morley ou de Farnaby, anglais, de Christophe Morales, espagnol, ou de Damien A'Goes, portugais, tous contemporains. Mais à partir des travaux de Gumpelzhaimer et de Hasler, tout change, et les mélodies comme l'harmonie allemandes prennent une physionomie particulière, une teinte de nationalité qu'elles ont conservée jusqu'ici, malgré la fusion d'idées qui résulte des communications constantes des peuples entre eux.

Plusieurs circonstances concourent à conserver à la musique allemande la couleur nationale dont je parle; mais l'une des plus puissantes est l'usage des psaumes et des cantiques à quatre voix que le peuple chante dans les temples, et que les maîtres d'école enseignent aux enfans dès leur plus tendre jeunesse. Le chant est le même pour toutes les églises protestantes, mais l'harmonie diffère selon le génie du compositeur. Les plus grands musiciens de l'Allemagne n'ont point dédaigné d'employer leurs talens à ce travail; chaque état, chaque province, chaque ville a son livre choral particulier; les éditions s'en multiplient et sont entre les mains de tout le monde. J.-S. Bach en a écrit un grand nombre qui portent le cachet de son génie. C'est à l'usage fréquent de ces cantiques harmonieux qu'il

faut attribuer le goût prononcé de toute la nation pour l'harmonie, et son aptitude à l'apprendre et à l'exécuter.

L'obligation d'accompagner et de varier ces mêmes cantiques, imposent aux organistes celle d'être instruits dans leur art, et de posséder une foule de qualités qu'on ne trouve nulle part dans un si haut degré que chez les organistes allemands. Samuel Scheid, Gaspard de Kerl, Froberger, Reinke de Hambourg, Buxtchude (1634 à 1722) ont été des artistes et des compositeurs du premier ordre en ce genre; mais ils ont tous été surpassés par Jean-Sébastien Bach, génie profond, mélancolique et original, harmoniste incorrect, mais inventeur dans son harmonie; enfin prodige de facilité, de fécondité et d'aptitude pour l'exécution. Quoiqu'il ait formé une foule d'élèves qui ont été des artistes célèbres, tels que ses fils, Charles-Philippe-Emmanuel et Guillaume Fridmann, Kirnberger, Kittel, etc., nul n'a pu l'égaler, soit comme compositeur, soit comme exécutant. Cependant les artistes que je viens de nommer et leurs élèves ont eu une vigueur, une fermeté, une profondeur de talent dont on n'a point d'idée en France. Albrechtsberger, Rembt, Fischer, Vierling, Eberlin ont propagé jusqu'à nos jours le véritable style de la musique d'orgue. Il semble cependant que ce style dégénère maintenant, si j'en puis juger par les ouvrages de Knech et de Rink. On y trouve encore de jolies choses, mais non l'élévation dans les idées qui distingue les compositions de leurs prédécesseurs, ni la science qui est une qualité inséparable du genre.

A l'égard de la musique d'église à grand orchestre, l'Almagne a vu éclore dans le dix-huitième siècle une foule de messes, de vêpres, de motets et de *Te Deum* d'un genre neuf et digne de lutter avec ce que l'Italie possède de meilleur. Jean-Sébastien, et Charles-Philippe-Emmanuel Bach, Hændel, les deux Haydn, Graun, Naumann, Mozart, ont été inventeurs en ce genre, et ont laissé d'innombrables preuves de leur talent. Ils se sont surtout élevés à une hauteur inconnue avant eux dans le style de l'oratorio. *Le Messie, les Machabées, Samson, Athalie* de Hændel,

l'Ascension et *les Israélites dans le désert* de Charles-Philippe-Emmanuel Bach; *la Mort de Jésus* de Graun, *David pénitent* de Mozart, *la Création* et *les Sept paroles de Jésus-Christ* de Haydn, sont devenus des modèles qui semblent avoir atteint la perfection.

C'est à l'Allemagne qu'on est redevable de la musique instrumentale; on doit même avouer que jusqu'à ce que Mozart eût produit ses admirables compositions dramatiques, c'était dans le style de la symphonie que résidait la partie la plus solide de sa gloire, à l'exception toutefois de la musique sacrée. Les *Partien*, les *Confitures musicales de table* (Musicalische Tafel-Confect) et toutes les pièces instrumentales du dix-septième siècle, décorées de titres plus ou moins bizarres, sont l'origine des quatuors et des symphonies qui ont pris naissance dans le dix-huitième. Presque tous écrits à cinq ou six parties pour des dessus de viole, des violes *da Gamba*, et des basses de viole, avec une partie de basse chiffrée pour l'orgue ou le clavecin, ces recueils ne contiennent que des sarabandes, des courantes, des gigues, des allemandes, et le goût de ces pièces s'est conservé jusque dans les ouvrages de Hændel et de Bach. Enfin, vers le milieu du siècle dernier, le style du trio, du quatuor et du quintetto fut essayé par Kobrich Agrel, Janistsch, Radecker, Camerloher et Abel, et celui de la symphonie à grand orchestre par Krafft, Kürtzinger, Telemann, Schwindel et Misliwetzeck. Ceux-ci furent suivis de Toesky, de Wagenseil, de Wanhal et de Stamitz, qui perfectionnèrent les formes; mais ce fut en 1765 que le génie de la symphonie et du quatuor, (Joseph Haydn) fit son apparition dans le monde musical, et prépara par ses premiers essais la réputation qu'il s'est acquise depuis par une foule de chefs-d'œuvre. Créateur d'un style large et brillant, simple et élégant dans ses mélodies, neuf dans ses effets d'harmonie, admirable dans la sagesse de ses dispositions, ce grand artiste a fixé le genre, et n'a laissé que peu de chose à faire à ses successeurs. Il n'a pas fallu moins que le génie de Mozart pour faire oublier par ses inspirations passionnées qu'il n'a rien ajouté aux formes du quatuor et de la sym-

phonie fixées par Haydn. Depuis près de soixante ans, les ouvrages de ces deux hommes extraordinaires ont été reproduits presque à l'infini par toutes les presses de l'Allemagne, de la France et de l'Angleterre, et font le charme de toutes les réunions musicales. Le développement colossal déployé depuis quelques années dans les effets d'orchestre n'a point encore porté atteinte à la puissance de ceux qu'ils ont produits avec des moyens plus simples. Toutefois on ne peut douter que les invasions de la mode ne finissent par écarter leurs productions des concerts; mais alors elles tomberont dans le domaine exclusif des artistes qui les considèreront toujours comme des objets d'étude, et comme des monumens précieux de l'art.

L'origine de la musique dramatique allemande remonte au commencement du dix-septième siècle. Opitz, qu'on peut considérer comme le père du théâtre germanique, traduisit en 1627 l'opéra de Daphné de Rinuccini, que Henri Schutz mit en musique pour les noces de la sœur de l'électeur de Saxe Jean Georges I [1]. Mais ce ne fut que longtemps après que Keiser perfectionna les formes du drame musical de sa nation [2]. Ce musicien de génie n'était âgé que de dix-neuf ans lorsqu'il composa, en 1692, pour la cour de Wolfenbuttel, la pastorale d'*Ismène* et l'opéra de *Basilius*. La sensation que produisirent ces deux ouvrages fut si grande que la direction du théâtre de Hambourg (alors le plus florissant de l'Allemagne) s'empressa d'appe-

(1) Henri Schutz, premier maître de chapelle de l'électeur de Saxe, naquit à Kœsteriz, dans le Voigtland, le 8 octobre 1585. Après avoir fait ses études à Weissenfel, à Cassel et à l'université de Marbourg, il se rendit à Venise, en 1609, pour y perfectionner son talent sous la direction de Jean Gabrielli. De retour en Allemagne, il fut successivement maître de chapelle à Dresde, à Brunswick, à Lunébourg, à Copenhague, et enfin à Dresde, où il mourut subitement le 6 novembre 1672.

(2) Reinhard Keiser, fils d'un bon compositeur de musique d'église, naquit à Léipsick en 1673. Après avoir fait ses études musicales à l'école de Saint-Thomas, dans sa ville natale, il se rendit à Wolfenbuttel, puis à Hambourg. En 1728 il fut nommé maître de chapelle à Copenhague. Il est mort à Hambourg, le 12 septembre 1739, âgé de soixante-six ans.

ler Keiser et de se l'attacher. Les premiers ouvrages qu'il fit représenter dans cette ville furent *Irène*, *Janus*, et sa pastorale d'*Ismène*. Devenu lui-même directeur du théâtre, il écrivit dans l'espace de vingt-sept ans *cent seize* opéras; et telle était sa facilité, que dans une seule année (1709), il composa la musique de huit ouvrages. Après un repos de quelques années, il termina sa carrière dramatique en 1734, par l'opéra de *Circé*. Les chants de Keiser surpassaient tout ce qu'on avait entendu en Allemagne avant lui. Mattheson dit (*Ehrenpforte*) que ses compositions se chantaient avec une facilité extrême : il assure que Hændel et Hasse se sont non-seulement formés d'après lui, mais qu'ils ont souvent imité ses idées. Lorque Burney visita l'Allemagne (en 1771), Hasse lui dit *qu'il regardait Keiser comme le premier musicien de l'univers; qu'il avait écrit encore plus que Scarlatti, et que ses mélodies, malgré les changemens que cinquante ans avaient apportés dans la musique, étaient si gracieuses qu'on pouvait les mêler parmi les modernes sans que les connaisseurs même pussent s'en apercevoir*.

Le plus grand nom qui se présente après l'époque de Keiser dans l'histoire de la musique dramatique en Allemagne est celui de Hændel. Georges-Frédéric Hændel, né à Halle, en Prusse, le 24 février 1684, commença ses études musicales à l'âge de sept ans sous la direction de Zachau, célèbre organiste, et les termina avant d'avoir atteint sa quatorzième année. En 1708, il se rendit à Hambourg et y composa son premier opéra (*Almira*) l'année suivante. Le grand nombre d'élèves auxquels il enseignait la musique ne l'empêcha pas de donner encore *Nero*, *Florindo* et *Daphné* de 1705 à 1708, outre une grande quantité de pièces de clavecin et de cantates. Vers le même temps il partit pour l'Italie. Il écrivit à Florence, en 1708, son premier opéra italien intitulé *Rodrigo*, celui d'*Agrippina* en 1709 à Venise, sa sérénade *il Triompho del tempo* à Rome, et *Acis è Galatea* à Naples. Ayant quitté l'Italie en 1710, il se rendit à Hanovre où l'électeur le nomma son maître de chapelle en remplacement de Stef-

fani. Peu de temps après, il passa en Angleterre et y composa en quinze jours son opéra de *Rinaldo*, qui, pendant près d'un demi-siècle, fut la pièce favorite des Anglais. Au bout d'un an, il revint à Hanovre; mais en 1712 il obtint un second congé de sa cour, et retourna en Angleterre où il se fixa. Une association se forma vers 1718 entre plusieurs grands seigneurs pour l'établissement d'un théâtre d'opéra qui prit le nom d'*Académie Royale de Musique*: Hændel fut chargé de sa direction. On exécutait principalement à ce théâtre des ouvrages de sa composition; pour leur donner tout l'éclat dont ils étaient susceptibles, il engagea les meilleurs chanteurs de l'Italie. Tout alla bien pendant quelques années; mais des discussions s'étant élevées entre le célèbre musicien et les nobles qui administraient le théâtre, ceux-ci firent venir Porpora à Londres avec Farinelli son élève et plusieurs autres virtuoses italiens pour établir un autre opéra en concurrence avec celui de Hændel. Privé de l'appui de la haute société et n'ayant que son génie à opposer aux efforts de ses ennemis, ce grand homme se vit plusieurs fois au moment d'une ruine complète; mais à la fin ce génie triompha, et les admirables oratorios qu'il composa rallièrent à son parti tous ceux qui s'étaient ligués contre lui. Vers la fin de sa vie (en 1751) il perdit la vue; mais quoique âgé de soixante-trois ans, il n'en conserva pas moins toute sa vivacité. Il jouait encore ses concertos d'orgue, et composait en dictant ses idées qu'un de ses amis, nommé Smith, écrivait. Six jours avant sa mort, il exécuta un de ses oratorios. Il mourut le 15 avril 1759, laissant une fortune de 20,000 livres sterling, dont il légua 1,000 livres à l'institut des secours de Londres.

Depuis plus d'un siècle, les productions de Hændel sont en possession d'exciter l'admiration de l'Angleterre et de quelques musiciens érudits de l'Allemagne et de la France; mais il faut avouer que ce grand homme n'est connu que de nom de la plupart des amateurs des deux derniers pays. Jusqu'à ce moment on ne trouvait en France qu'avec difficulté quelques-uns de ses ouvrages, et jamais on ne les

avait exécutés publiquement avant que M. Choron eût conçu l'heureuse idée de ses exercices. Quelques-unes de ses fugues pour le clavecin se trouvaient seulement entre les mains des pianistes; mais ses quarante-cinq opéras allemands, italiens et anglais, ses vingt-six oratorios, ses motets, *Te Deum*, cantates, etc., au nombre de quinze volumes, ses trios d'instrumens et ses douze concertos d'orgue n'y étaient pas même connus de nom. Cependant on peut affirmer que jamais un génie plus vaste, une imagination plus hardie, soutenue d'une science profonde n'ont existé. Les mélodies de Hændel sont suaves, *inventées* et simples; sa richesse d'harmonie égale et même surpasse tout ce qu'on connaît. Ses chœurs ont une majesté, un feu, une énergie qu'on ne trouve à un degré égal dans aucune autre composition du même genre; enfin, Hændel est l'un des plus grands hommes qui aient illustré la musique. Les éditions de ses œuvres, qui commencent à se multiplier en France et en Allemagne, mettront bientôt les amateurs à même de se convaincre qu'il n'y a rien d'exagéré dans ces éloges.

Graun, Hasse et Naumann, qui furent ou les contemporains ou les successeurs de Hændel, ne l'égalèrent pas. Le premier, Charles-Henri Graun, maître de chapelle de Frédéric II, roi de Prusse, naquit, en 1701, à Wahrenbruck, en Saxe. Il étudia la musique à Dresde sous l'organiste Petzold, et sous le maître de chapelle Schmidt, et fut d'abord chanteur à la chapelle et au théâtre de Brunswick; il passa ensuite (en 1735) au service du prince royal de Prusse. Frédéric, qui n'estimait pas la littérature de ses compatriotes, n'aimait que leur musique, et parmi les compositeurs allemands, Graun était celui qu'il préférait : on assure même qu'il pleura sa mort, arrivée le 8 août 1759. A son avénement au trône, il l'avait nommé son maître de chapelle. Ses opéras italiens et allemands, qui sont au nombre de trente-quatre, ne brillent pas par une invention hardie, mais contiennent des chants d'un fort beau caractère. Sa musique est un mélange du style de Keiser, qu'il avait beaucoup étudié dans sa jeunesse, et de celui des maîtres italiens de son temps. Ses meilleurs ouvrages

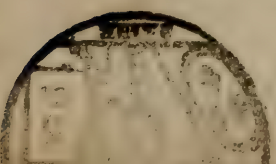
sont : 1° *Scipion l'Africain* (en allemand); 2° *Cleopatra* (en italien); 3° *Alessandro nelle Indie;* 4° *Demofoonte:* l'air *Misero pargoletto* de cet opéra fit verser des larmes à tous les auditeurs; 3° *Angelica e Medoro;* 6° *Britannico;* le chœur final de ce dernier: *Vanne Neron spietato* est un chef-d'œuvre; 7° l'oratorio de *la Mort de Jésus.*

J. Adolphe Hasse, connu en Italie sous la dénomination de *il Sassone,* naquit à Bergedorf, près de Hambourg, en 1705. Après avoir appris les premiers élémens de la musique dans le lieu de sa naissance et à Hambourg, il entra au service du duc de Brunswick, et composa son premier opéra (*Antigono*) en 1723, à l'âge de dix-huit ans. Peu de temps après il partit pour l'Italie et se rendit à Naples, où il devint l'élève de Scarlatti, dont il a imité en partie le style. En 1727, il devint maître du Conservatoire des incurables. La réputation que ses ouvrages et surtout son *Artaserse* lui firent s'étendit jusqu'en Allemagne et le fit appeler à Dresde, en 1730, en qualité de compositeur de l'Opéra. Il débuta par son *Alessandro nelle Indie,* qui eut un très grand succès. Partageant ensuite son temps entre l'Italie et l'Angleterre, Hasse écrivit une foule d'ouvrages parmi lesquels on remarque *Arminio*, *Piramo e Tisbe*, *Attalo*, *Demetrio*, *Dido* et *Semiramide.* En 1740, il se fixa à Dresde, où il demeura jusqu'en 1763. Les malheurs qui avaient pesé sur la Saxe pendant la guerre de sept ans ayant obligé la cour à faire de nombreuses réformes, Hasse fut mis à la pension. Il partit alors pour Vienne et y écrivit six opéras. De là il se rendit en Italie. En 1771 il donna à Milan *Ruggiero,* son dernier ouvrage dramatique. Retiré à Venise, pour y passer tranquillement le reste de ses jours, il mourut le 23 décembre 1783. Hasse est resté fort loin de Hændel et de Graun pour l'harmonie, mais son chant est gracieux et ses airs ont été long-temps recherchés par les chanteurs.

Doué d'un talent plus énergique, Jean-Amédée Naumann aurait joui d'une réputation européenne, s'il n'eût été le contemporain de Mozart, et si ses meilleurs ouvrages n'eussent été écrits presque dans le même temps que *Don Juan*

et *les Noces de Figaro*. A cette époque, le besoin de changement dans le style dramatique se faisait sentir; la multiplicité des airs dans un opéra était une cause d'ennui pour le public, quelque talent qu'on y eut mis. On flottait entre le désir de la nouveauté et l'attachement aux choses dont on avait l'habitude. Ces momens de crise sont ordinairement les plus dangereux pour la réputation des auteurs. Né à Blasewitz près de Dresde, en 1745, Naumann commença l'étude de la musique dans cette ville et la termina en Italie. De retour dans sa patrie, il fut maître de chapelle de la cour. Il débuta par écrire quelques opéras italiens; mais son opéra suédois d'*Amphion*, qu'il composa en 1776 pour la fête de naissance du roi de Suède, fut son premier ouvrage remarquable. Le succès qu'il obtint fit appeler Naumann à Stockholm, en 1789, pour y écrire *Cora*, autre opéra suédois : celui-ci fut suivi de *Gustave Wasa*. La cour de Copenhague l'engagea en 1785 pour écrire l'opéra danois d'*Orphée*. Il revint ensuite à Dresde où il fut nommé directeur général de la chapelle. Ses meilleurs opéras italiens sont *Osiride*, *Tutto per Amore* et la *Medea* qu'il écrivit pour Berlin. En 1701, il fut frappé d'apoplexie en se promenant dans le parc électoral à Dresde.

Plus jeune de onze ans que Naumann, Mozart, dont le nom réveille l'idée de la perfection en quelque genre de musique que ce soit, naquit à Salzbourg, le 27 janvier 1757. Les nombreuses notices qui ont été publiées sur cet homme à jamais célèbre, et qui sont entre les mains de tout le monde, me dispensent d'entrer dans les détails de sa vie. Je me bornerai donc à remarquer qu'il a présenté l'exemple fort rare d'un enfant prodigieux devenu un grand homme. Égal aux plus beaux génies dans les divers genres de musique instrumentale et sacrée, supérieur dans plusieurs, il n'a point eu de rival dans la musique dramatique. Créateur de formes d'un développement colossal, qu'on a imitées depuis, inventeur d'une immense quantité de mélodies qui n'étaient que le résultat d'un sentiment très délicat, d'une organisation prodigieusement flexible, et non celui d'une manière calculée; auteur d'une foule de combinaisons ins-



trumentales neuves et piquantes; étonnant par sa fécondité, ce grand artiste, dont l'existence n'a point eu la durée de trente-six ans, fera à jamais la gloire de l'Allemagne. Ses opéras *des Noces de Figaro*, de *Don Juan*, de *la Flûte enchantée*, de l'*Enlèvement du Sérail* et de *la Clemenza di Tito*, ne semblent appartenir au même auteur que par la perfection qu'on y trouve. Mozart a cessé de vivre le 5 décembre 1792.

Il me reste à examiner la situation morale de l'Allemagne, ses institutions, ses écoles et sa littérature musicales, avant de passer au tableau de l'état actuel de la musique dans cette partie de l'Europe : ce sera l'objet d'un autre article.

FÉTIS.

NOTICE SUR LES MANUSCRITS

RELATIFS A LA MUSIQUE, QUI EXISTENT

Dans les principales Bibliothèques de l'Europe.

Ce ne sont ni les matériaux, ni les manuscrits qui manquent relativement à la musique, dans les bibliothèques de l'Europe, et particulièrement en France dans la Bibliothèque du roi ; mais on ne peut nier, qu'outre les connaissances de l'art, le musicien doit encore posséder une érudition peu commune s'il veut se livrer à la recherche de ces monumens de la science. Cependant il ne manquerait peut-être point de savans musiciens pour les exploiter, si, à l'instar de quelques autres sciences, un moyen de communication existait entre eux, qui pût les engager à publier les résultats de leurs découvertes, et rendre utiles les fruits de leurs pénibles travaux.

Le véritable ami de l'art ne connaît ni la musique ancienne ni la moderne, ni la facture de telle ou telle époque, de tel ou tel compositeur, ni les coteries que de sordides intérêts font souvent naître. Marchant droit à son but, il voit la musique pratique ce qu'elle est en elle-

même, telle que les mœurs des temps et le degré de civilisation la produisent. Quant à la théorie, comme elle est immuable de sa nature, puisque les organes sur lesquelles elle se fonde sont à peu près les mêmes dans tous les temps et chez tous les peuples, il l'examine dans ses rapports avec la pratique et dans la connexion plus ou moins immédiate qu'elle a avec le principe unique de toute mélodie, la succession des sons émis par la voix humaine.

C'est d'après ces vues que de savans littérateurs peuvent même être d'une grande utilité pour l'histoire des monumens de l'art; mais le seront-ils jamais comme le musicien instruit, qui réunit assez de connaissances secondaires pour se livrer à la considération de la musique prise à la fois comme science et comme art d'exécution? Je ne le pense pas. Nous devons rendre graces à ces infatigables savans italiens et allemands pour qui les recherches sur cet art enchanteur sont l'objet de la première et de la plus sérieuse occupation. Formons des vœux pour que les manuscrits et les fragmens sur la musique, dont nous nous proposons de donner successivement connaissance, trouvent des explorateurs, et que les moyens de publication, dont le rédacteur de la *Revue musicale* donne l'exemple, soient tellement imités que les savans musiciens de l'Europe puissent se considérer comme ne formant qu'un seul et même corps.

La musique grecque étant primordialement le principe de la musique européenne, nous croyons devoir porter nos vues d'abord sur les manuscrits de la musique grecque moderne pour passer ensuite avec plus de facilité à la recherche des précieux restes de la musique des anciens Grecs.

Chacun sait que la musique sacrée et le chant ecclésiastique des Grecs modernes se sont perpétués depuis les premiers siècles de notre ère jusqu'à nos jours, au moyen de la notation toute particulière que saint Jean-Damascène inventa vers le huitième siècle, pour transmettre à la postérité les hymnes, les strophes, les cantiques déjà en usage, ou composés par lui et ses contemporains pour le

service de l'office divin. M. Villoteau, au chap. IV d'un mémoire qui fait partie de ceux de la commission de l'Institut d'Égypte, intitulé : *De l'État actuel de l'Art musical en Égypte*[1], rapporte les élémens abrégés des règles de cette notation, dans la traduction française d'un manuscrit qu'il possède. Ce manuscrit a pour titre et pour commencement : Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἁγίῳ τῶν σημαδίων τῆς ψαλτικῆς τέχνης τῶν ἀνιόντων καὶ καλιόντων σωμάτων τὲ καὶ πνευμάτῶν καὶ πάσης χειρονομίας καὶ ακλουθιας συντεθειμμενης εἰς αυτην. « *Avec le secours du Dieu saint, commencement des signes de « l'art du chant, des corps et des esprits ascendans « et descendans de toute la Cheironomie*[2], *disposés « d'après les règles établies.* » C'est ce même ouvrage qui a été trouvé dans la Bibliothèque ambroisienne de Milan, coté O, 123, cité dans cette *Revue*, p. 95. Ce manuscrit existait aussi dans la bibliothèque du monastère de Saint-Blaise[3], et Gerbert en a heureusement donné un *fac simile* complet, ainsi que d'un autre ouvrage sur la liturgie grecque dans les planches gravées, insérées dans le tome second de son ouvrage : *De cantu et musicâ sacrâ*, page 57. On trouve ce traité attribué communément à saint Jean-Damascène, dans la Bibliothèque du roi, manuscrit in-8°, n° 2541 et (*) 3088[4]. Il existe aussi dans la Bibliothèque impériale de Vienne sous les numéros des manuscrits grecs, 122, 123, 306 ou 307. On le trouve encore dans la Bibliothèque de l'Escurial, dans celle de Munich, dans la Bibliothèque Laurentiene de Florence, dans celle de Westminster à Londres, et dans la Bibliothèque Bodleïenne à Oxford. Enfin on peut croire qu'il existe aussi parmi les manuscrits grecs de la bibliothèque du Vatican, dans celle de Saint-Salvator de Messine et dans d'autres. Mais de quelle utilité serait la découverte de pareils manuscrits, s'il n'existait

(1) Paris, de l'Imprimerie impériale, octobre 1812.

(2) L'art des gestes.

(3) Il a été incendié lors de l'embrasement de la bibliothèque, en 1768.

(4) L'astérisque placé avant ou après les numéros des manuscrits désigne que la bibliothèque de l'auteur de cette notice renferme une copie de ces manuscrits.

aucun ouvrage pratique qui pût nous fournir les moyens d'exercer et d'employer nos connaissances acquises, résultat de nos soigneuses recherches ?

On ne peut contester que, de tout temps, la musique ecclésiastique a été le fondement et la base de l'instruction musicale; et si de nos jours nous voyons le contraire, parce que la musique religieuse est presque totalement abandonnée, nous en pouvons conclure que plus l'art marchera en avant, plus il sera livré au caprice de l'imagination, et finira peut-être par secouer totalement le joug des préceptes et des règles consacrés par le temps et plus encore par l'assentiment des hommes de goût et de génie.

C'est donc parce que la musique sacrée a été jusqu'à nos jours le premier et le plus noble des différens styles, que les manuscrits de musique liturgique et religieuse des Grecs doivent être pour nous d'une grande importance, et nous croyons devoir donner ici la nomenclature de ceux que nous savons exister, en commençant par les manuscrits de la Bibliothèque du roi, afin que les érudits, ayant acquis la facilité de les compulser puissent passer ensuite à la comparaison de cette musique avec celle des anciens Grecs, dont il nous reste assez de fragmens, quoiqu'en petit nombre, pour établir un parallèle exact entre la musique ancienne, celle du moyen âge et celle de nos jours.

Bibliothèque du Roi.

1° Manuscrits grecs, in-folio.

Nos 260, 261, 262, 263. *Canones et Troparia, cum notis musicis.*

Ces quatre manuscrits sont des antiennes, des strophes et fragmens d'hymnes.

— 264, 565, 270. *Stichera* J. DAMASCENI, *cum notis musicis.*

Ces manuscrits renferment des pièces de vers, conposées et mises en musique par saint JEAN DAMASCÈNE.

2° Manuscrits grecs in-4°.

N^{os} 353. *Hymni* Cosmæ *et* J. Damasceni, (xii^{e} siècle).
— 355, 356. *Hymni et cantici.*
— 360. (Sous l'article premier.) *Hymni quidam ecclesiastici, unà cum notis musicis.* (Art. 4.) *Anonymi Tractatus* Αγιωπολιτης *inscriptus, ubi de Musicâ Græcorum ecclesiasticâ.* (xiv^{e} siècle). (*)
3° Manuscrits grecs in-8°
— 397. *Hymni cum notis musicis.*
— 405. *Octoëchus, in quo continentur Canones et Troparia in Officio Græcorum ecclesiastico cani solita, cum notis musicis.* (*)

Bibliothèque de Vienne.

Codex iii. *Octoëchus antiquus.*
— ccvi. *Octoëchus cum commentario* J. Zonaræ.

Bibliothèque de Munich.

— N° cxxiv. *Triodium Græcorum.*
— N° ccxxiii. *Ars canendi musicis notis.*

Bibliothèque d'Angleterre.

— 212. Du collége de Jésus, à Cambridge : Meletius, *monachus, de Musicâ et Canticis ecclesiæ græcæ, cum perpetuis notis musicis.*
— 2214. Du collége de Caius-Gonevil, de la même ville : J. Damasceni *Octoëchus.*
— 25. De la bibliothèque Bodléienne à Oxford; *Odæ, Hymni et aliquot Carmina.*
— 45. *Hymni et alia opera.*
— 48. *Anonymi Methodus* τῶ Οκτωήχων.
— 110. *Hymni* Damasceni *et Octoëchi* Cosmæ.
— 503. *Hymni sacri, cum notis perpetuis musicis.*
— 2558. *Troparion cum notis musicis.*
— 3373. (44). *Manuelis Lampadarii Musica Græcè.*
— 6041. (207). *Hirmi. Echi et Canones cum notis musicis.*
—6042. (208). *Tractatus de Græcorum musicâ recenti.*

Bibliothèque de l'auteur de cette notice.

Codex in-4° parvo. *Hymni græci, cum antiquis notis musicis.*

Nous n'ignorons pas qu'il existe encore sur la musique ecclésiastique des Grecs d'autres manuscrits que ceux que nous venons de citer ; mais n'ayant pas les renseignemens suffisans pour en donner la note positive, nous nous abstenons d'en parler, persuadé que les savans et les archéologues n'auront aucune peine à en faire la recherche parmi les manuscrits grecs qui, dans toutes les bibliothèques, forment une section à part. Avant de terminer cette notice, nous croyons devoir rappeler qu'il existe un très bon ouvrage, publié en 1821, sur la musique grecque de nos jours, dont voici le titre : *Εἰσαγωγὴ εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς μουσικῆς συνταχθεῖσα πρὸς χρῆσιν τῶν σπουδαζόντων αὐτὴν κατὰ τὴν νέαν μέθοδον, παρὰ Χρυσανθου του ἐκ Μαδύτων Διδασκάλου τοῦ Θεωρητικοῦ τῆς Μουσικῆς. Εν Παρισιοις· Ἐκ τῆς τυπογραφιας* ΡΙΓΝΟΥ. « Introduction àla théorie et à la pra-« tique de la musique ecclésiastique, composée pour « l'usage de ceux qui désirent l'apprendre selon la nou-« velle méthode, par Chrysantes de Madites, professeur de « musique théorique. Paris, de l'imprimerie de Rignoux, « 1821, in-8°.

Ce traité succinct, infiniment plus clair et plus méthodique que les anciens traités, a l'avantage d'être disposé selon la manière moderne des Européens, autant que les rapports des modes peuvent le permettre; et au moyen d'échelles modales données dans les trois genres (car la division diatonique, chromatique et enharmonique existe dans ces échelles), l'auteur met sous les yeux la juste proportion des intervalles dans chaque ton ou mode employé. Ces élémens, dont nous avons fait une traduction française, font partie d'un travail que nous espérons publier sur la musique des Grecs anciens et modernes. Ils sont présentement adoptés en Grèce pour l'enseignement de la musique ; et on peut les considérer comme étant d'une grande importance pour l'intelligence de la musique grec-

que de tous les âges, en ce qu'ils jettent un grand jour sur plusieurs passages que l'on trouve dans les anciens auteurs.

Perne, *correspondant de l'Institut.*

NOUVELLES DE PARIS.

Théâtre royal Italien. Mlle Albini, dont nous avons annoncé les débuts dans le rôle de *Sémiramis*, les a continués dans ce rôle et dans celui de *Desdemona* d'Otello. Le désavantage de paraître dans des rôles où madame Pasta a laissé d'ineffaçables souvenirs, devait nuire à la débutante, d'abord par le sentiment de la responsabilité qui pesait sur elle et qui, joint à l'état de souffrance où elle se trouvait, devait la priver d'une partie de ses moyens; ensuite par les préventions de son auditoire. Néanmoins elle a triomphé d'une partie de ces obstacles, et a recueilli des applaudissemens dans la romance du troisième acte d'Otello, et dans le duo final. Mlle Albini avait désiré se faire entendre dans *Tebaldo ed Isolina* de Morlacchi, mais l'administration lui a fait observer qu'il faudrait plusieurs mois pour monter cet ouvrage.

— Galli est parti pour Londres. Zuchelli est de retour. Mlles Ferlotti et Garcia qui doivent débuter sous peu de jours sont aussi arrivées à Paris. L'apparition de la première aura lieu dans un opéra de Vaccaj, intitulé *la Pastorella Feudataria*.

—MM. Bohrer frères donneront un concert au théâtre de Madame, jeudi 12. On les entendra d'abord séparément dans des concertos de violon et de violoncelle, et ensuite réunis dans des duos et des fantaisies dialoguées. L'orchestre sera celui de l'Odéon, dirigé par M. Bloc.

—*Académie royale de Musique.* L'administration de l'Académie royale de Musique, profitant du repos que lui laisse la clôture du théâtre pendant la Semaine-Sainte, fait faire des répétitions soignées des morceaux qu'elle doit offrir dans les concerts de vendredi 13, de samedi 14 et du jour

de Pâques. Tout annonce que ces concerts seront fort brillans.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

VIENNE. L'Allemagne déplore encore en ce moment la perte de son plus grand musicien de l'époque actuelle : Louis van Beethoven est mort dans cette ville le 26 mars dernier, à l'âge de 55 ans [1]. Ses obsèques, auxquelles ont assisté tous les artistes de la capitale de l'Autriche, ont eu lieu le 28, et le convoi a été suivi d'une file innombrable de voitures. La *Gazette d'Augsbourg* contient, à ce sujet, une lettre sous la rubrique de Vienne, où l'on trouve les phrases suivantes :

« Le public est profondément affecté de la mort de ce « grand artiste, et l'on n'a pas été peu surpris quand on a « appris que M. Moschelès, qui pourtant a eu par lui-« même occasion de connaître l'intérêt et l'appui que « prête ordinairement aux talens distingués la foule des « amateurs de musique de cette capitale, s'était permis « de faire, à Londres, une collecte en faveur du défunt.

« Cette nouvelle a excité un mécontentement universel. « Beethoven n'avait pas besoin d'un tel secours, et per-« sonne n'avait le droit de prévenir de la sorte un gouver-« nement protecteur de tous les arts, et un peuple qui en « possède le sentiment à un degré si éminent. Un seul mot « aurait suffi pour faire voler des milliers de personnes au « secours d'un grand artiste. D'ailleurs on l'estimait trop « pour en concevoir la pensée, et l'on savait en outre « qu'il recevait des pensions de l'archiduc Rodolphe et de « plusieurs familles de la haute noblesse. »

Nous ignorons les circonstances qui ont guidé M. Moschelès dans la pensée d'ouvrir une souscription à Londres en faveur de Beethoven, mais nous sommes persuadés

(1) Voyez la notice que nous avons donnée dans le numéro 4 de la *Revue Musicale*, p. 114 - 120.

qu'il ne l'a pas fait légèrement. Il se peut que le gouvernement de l'Autriche éprouve aujourd'hui quelque honte d'avoir laissé dans l'abandon et presque dans le besoin un artiste tel que Beethoven ; mais cet abandon n'a pas été moins réel. Il est certain que cet oubli avait déterminé Beethoven à accepter en 1809 la place de maître de chapelle de Jérôme Napoléon, roi de Westphalie, et que l'archiduc Rodolphe et les princes de Lobkowitz et de Kinski lui firent une pension de 4000 florins pour l'en détourner. Depuis lors les princes de Lobkowitz et Kinski étant morts, la pension s'est trouvée réduite à moins de deux mille florins.

Stuttgard. Après un intervalle un peu trop prolongé, les représentations de la saison ont commencé d'une manière brillante. Les chanteurs sont Mlle Fischer, Mlle Sigl, principale chanteuse de la chapelle royale de Bavière, et la signora Canzi; MM. Haizinger de Carlsruhe, Urspruch de Dessau, Hambuch, Pesold et Hunz. L'ouverture s'est faite par la *Zelmira* de Rossini, qui n'avait point encore été représentée à Stuttgard; cette pièce a été suivie de *Léocadie* d'Auber, jouée aussi pour la première fois sur cette scène. Le rôle de Léocadie a été parfaitement rempli par Mlle Fischer. Elle a introduit dans le second acte un nouvel air mis en situation et composé pour elle par le maître de chapelle Lindpaintner, qui a produit un grand effet.

On a remis en scène pour Mlle Fischer et la signora Canzi les opéras suivans qui n'avaient point été joués depuis quelques années : *Achille* de Paër, *Elisabetta* de Rossini, et *Romeo è Giulietta* de Zingarelli. Ces trois ouvrages ont été fort bien exécutés. On a eu ensuite le plaisir d'entendre Mlle Schlosser, de Saint-Pétersbourg, qui a charmé le public par le talent qu'elle a déployé dans *Tancredi*, *la Gazza Ladra* et *Das Vaterbrochene Opferfest* (le Sacrifice interrompu). On prépare en ce moment pour elle *Jessonda* de Spohr. Les amateurs comptent que cet opéra leur procurera de grandes jouissances.

Nuremberg. On a exécuté dans cette ville, à l'occasion

du jubilé de la trois-centième année de la fondation de l'université, *la Création* de Haydn et *le Déluge* de Schneider, avec un orchestre composé de deux cent cinquante personnes dirigé par Blumroder, maître de chapelle. On a aussi fait entendre en diverses occasions *le Mont des Oliviers* de Beethoven. Les musiciens, au nombre de cent cinquante, étaient conduits par Georg, directeur de la musique; *la Passion du Christ* de Graun, exécutée par plus de cinq cents personnes; beaucoup de morceaux du *Messie* de l'immortel Hændel, *les Fêtes d'Alexandre* du même maître, *le Requiem* de Mozart, un *Te Deum* de Schicht, une messe par Georg, directeur de la musique, et une cantate sacrée par Schneider. L'exécution de ces chefs-d'œuvre a laissé peu de chose à désirer; les chœurs, partie importante dans ce genre de musique, ont été parfaitement nuancés.

Kœnigsberg. Pendant la saison dernière, l'opéra a été beaucoup plus satisfaisant que les années précédentes. Le zèle du directeur a droit à la reconnaissance du public. L'orchestre a été augmenté; il avait pour directeur un jeune homme nommé Keller, qui, âgé seulement de vingt ans, a beaucoup de talent et d'activité. Le personnel est parfaitement composé; les chanteurs sont : Mme Braun, Mme Geissler, Mlle Devrient de Berlin, et Mlle Voght de Munich; M. Scebach, jeune débutant, M. Schroder de Berlin, M. Barlow de Saint-Pétersbourg, et MM. Jerrmann, Lenz et Wiedemann. On n'a donné, il est vrai, aucune nouveauté, mais le spectacle a été très varié et bien choisi. On a représenté successivement *Don Juan, le Nozze di Figaro, la Clemenza di Tito, Preciosa, Euryanthe, le Freischütz, la Vestale* de Spontini, *la Molinara, Otello, il Barbiere*, et *Mosè*. La *Vestale* a été donnée pour la première fois cette année au bénéfice des malheureux Grecs. La salle était entièrement remplie.

A la fin de la saison une jeune cantatrice, qui avait déjà paru sur le théâtre de Hambourg sous le nom d'Émilie Pohlmann, a débuté dans le rôle de *la Molinara;* elle y a obtenu le plus brillant succès; sa voix est étendue et

très juste, elle fait bien le trille, et se montre aussi bonne actrice qu'habile cantatrice.

En musique d'église on a exécuté : *Lauda Jerusalem* de Caldara; un grand *Magnificat* de Durante; le célèbre *Crucifixus*, à huit parties, de Lotti, avec un accompagnement à grand orchestre arrangé par le maître de chapelle Salmann; *la Mort de Jésus* de Graun; un *Te Deum* de Hændel, et beaucoup de morceaux du *Messie* du même auteur, dont les ouvrages, quelque étrange que cela puisse paraître, n'étaient guère connus en Allemagne, si ce n'est d'un petit nombre d'amateurs.

Les critiques blâmeront peut-être l'accompagnement arrangé par Salmann pour le *Crucifixus* de Lotti, comme une innovation peu convenable aux morceaux dits à *capella*; on doit néanmoins reconnaître que l'effet qu'il a produit est noble et imposant.

Zurich. Les concerts d'hiver ont été cette année plus brillans que jamais; ce succès est dû aux soins de Blumenthal, directeur de la musique. L'orchestre a été augmenté; ils est maintenant en état d'exécuter les œuvres de Mozart, Beethoven, Weber, Ries, etc. Au dernier concert on a joué la symphonie intitulée *la Bataille de Vittoria* de Beethoven, de manière à exciter la surprise et l'enthousiasme chez tous les amateurs. Il est cependant si difficile de plaire à tout le monde, que l'on a reproché à Blumenthal d'avoir un penchant trop décidé pour la musique instrumentale. Ce reproche était toutefois fort mal fondée, il a fait entendre beaucoup de musique vocale dont la plupart était encore inconnue à Zurich. Au second concert, on a chanté plusieurs morceaux de Mayerbeer, tirés principalement du *Crociato*, ouvrage dont la réputation est devenue européenne. Dans le quatrième, on a exécuté divers morceaux de *Weltgericht* (le Jour du Jugement) du maître de chapelle Schneider, de *la Mission de Moïse*, oratorio de Kreutzer, trop peu connu dans le monde musical, et le grand mouvement final d'un *Te Deum* de Letzterm, ouvrage qu'on exécute très rarement. Enfin, dans le cinquième concert on a chanté toute la musique du *Freis-*

chütz de Weber. Elle a excité un transport difficile à décrire Les rôles d'*Agathe* et d'*Annette* étaient chantés par M^{lles} Hardmeyer et Hirzel, et celui de *Max* par M. Arter. L'orchestre et les chœurs ont rivalisé pour exécuter dignement cette musique dont on ne parle plus qu'avec vénération. On a pu s'assurer dans cette occasion que le grand attrait du *Freischütz* consiste dans la *musique seule*, car il n'y avait là aucun jeu de scène ni de décorations : on peut cependant dire qu'il a produit un effet magique.

ANNONCES DIVERSES.

SOUSCRIPTION.

Proposée pour la publication d'un essai historique sur le violon et sur les progrès de l'art musical, depuis le moyen âge, par M. Cartier, musicien de la chapelle du roi. Ouvrage dédié à MM. Cherubiui, Lesueur, Berton, Plantade, Boieldieu et Baillot.

L'auteur de l'*art du Violon* ou *division des Ecoles*, ouvrage reconnu depuis long-temps, par un arrêté du Conservatoire, comme le complément à la *Méthode du Violon*, avait annoncé qu'il donnerait un jour un *Essai historique* sur cet instrument. Après avoir consacré presque toute sa vie à l'étude de son art, M. Cartier peut enfin remplir l'engagement qu'il avait pris envers le public. Un travail constant, des recherches immenses, le zèle qui n'a jamais cessé de l'animer, l'enthousiasme qu'il a toujours eu pour le violon, ont mis cet habile professeur en état de faire connaître à la France, à l'Europe, ce que fut le violon dans son origine, ce qu'il fut au moyen âge, ce qu'il est devenu depuis, et ce que la musique doit à son perfectionnement.

Un *Essai historique sur le violon* paraîtra, au premier abord, à beaucoup de personnes, même à plusieurs de ceux qui lui doivent quelque célébrité, un ouvrage d'un intérêt médiocre ; ils auront peine à comprendre qu'il puisse exciter vivement leur curiosité, ou présenter un but d'utilité réelle, parce que uniquement occupés du mécanisme, ou, si l'on veut, du *matériel de leur art, ils n'ont jamais porté leurs pensées, encore moins leurs méditations*, *sur sa partie morale et scientifique, et qu'ils n'ont jamais réfléchi à tout ce que le beau idéal de la musique doit au violon.*

Mais quand on saura que le violon, inconnu aux anciens et né dans la Gaule chez les Druides, puis adopté par les Bardes de l'Écosse, s'éleva peu à peu de cette double origine obscure, au milieu des siècles barbares du moyen âge, avec des succès plus ou moins lents, avec une gloire plus ou moins brillante, et qu'enfin reçu partout au second rang,

mais devenant chaque jour plus nécessaire, et figurant dans toutes les fêtes religieuses ou politiques, civiles ou littéraires, il parvint à occuper le premier rang, par la beauté et la variété des sons, par la sublimité de ses accords. Quand on saura que du sein de la confrérie de Saint-Julien des Ménestriers, le violon passant en Italie, donna naissance, en s'y perfectionnant, à une nouvelle branche d'industrie qui devint elle-même aussitôt un art, celui de la lutherie; et que de grands maîtres, s'illustrant sur cet instrument, formèrent à leur tour de célèbres virtuoses en Allemagne, puis en France et en Angleterre; quand on saura que l'archet, l'ame et la vie du violon, l'archet, mal à propos confondu avec le plectre et le pectis des anciens, et totalement ignoré d'eux, a été la cause unique de la grande et belle révolution opérée dans l'art musical : alors on sera curieux de connaître l'histoire progressive du violon et de l'archet; on voudra suivre les différens états par où l'un et l'autre ont passé, et savoir ce qu'ils étaient dans l'origine, comment ils sont devenus ce qu'ils sont aujourd'hui. Alors l'intérêt pour le violon s'augmentera en raison de l'admiration que font naître ses savans accords; et la reconnaissance pour les grands maîtres des écoles italienne, allemande, française et anglaise, s'accroîtra aussi en proportion; alors on conviendra que le violon peut à juste titre être appelé le roi des instrumens de musique, et que sans les progrès qu'il a faits, la musique elle-même ne se serait pas élevée à la haute perfection où le dix-huitième siècle l'a vu arriver.

Digne élève du célèbre Viotti, M. Cartier, qui s'est toujours livré avec passion à l'étude de son art, a fait précéder son *Essai historique* d'une Introduction dans laquelle il accumule toutes les preuves qui tendent à faire voir que le violon fut inconnu aux anciens peuples : historiens, poètes, monumens, tout est mis à contribution pour démontrer cette vérité. Ce n'est que chez les Gaulois, après la conquête de Jules César, qu'il nous montre, sous le nom de *viole*, l'origine de cet instrument, qu'on appela par la suite *vièle*, et qui reçut enfin le nom de *violon*, lorsqu'il eut été adopté par la confrérie de Saint-Julien des Ménestriers, avec la forme et le nombre de cordes qu'il a aujourd'hui.

L'auteur, procédant par siècles depuis Jules César, et ensuite depuis l'établissement du christianisme dans toute l'Europe, nous montre le violon dans ses différentes phases, et dans toutes les cérémonies et fêtes où il le trouve. Il nous le fait voir donnant naissance en Italie aux opéras, en France, en Angleterre, et plus tard en Allemagne, à l'art dramatique. Il signale à la reconnaissance des musiciens, les poètes, les troubadours et les trouvères qui ont contribué à sa propagation, à son perfectionnement, et les princes qui l'ont aimé, cultivé, et qui ont concouru à ses progrès.

Ce qui donne à cet ouvrage un haut degré de crédibilité, c'est qu'aucune assertion de l'auteur ne manque de preuve. Tout ce qu'il avance est appuyé sur des autorités irrécusables. Presque toutes ses notes sont des témoignages qu'on ne peut lui contester : il en est d'autres qui of-

frent des digressions instructives et curieuses qui se rattachent toujours à son sujet, et l'embellissent en même temps qu'elles le corroborent. C'est à cet *Essai historique sur le Violon* qu'on doit appliquer surtout ce vers :

Indocti discant, et ament meminisse periti.

Les dissertations sur le violon, sur l'archet, sur la lutherie, sur la harpe, compagne du violon, sur la gravure en musique; des notices sur les femmes qui ont excellé par le violon, sur quelques amateurs célèbres, et sur les auteurs qui ont inventé différentes compositions, depuis les airs variés jusqu'aux symphonies, n'intéresseront pas moins les lecteurs que l'examen qu'a fait M. Cartier de tous les grands maîtres du dix-septième et du dix-huitième siècle.

Conditions de la Souscription. L'essai historique se composera d'un fort volume in-4°, imprimé en beaux caractères, et sortira des presses de MM. Firmin Didot; il sera aussi enrichi de dessins soigneusement lithographiés. Le prix en sera fixé dans le commerce à 30 fr. Mais toutes les personnes qui auraient souscrit avant le 1er juin prochain ne paieront que 20 fr. en recevant l'ouvrage.

Une table, mise en tête du volume, contiendra la liste des souscripteurs par ordre d'inscription. Les lettres de demande devront être affranchies.

On souscrit à Paris, chez J. Frey, éditeur de musique, place des Victoires, à Paris.

Nota. M. Frey, déjà propriétaire de la majeure partie des œuvres de M. P. Rode, vient d'acquérir de ce compositeur cinq nouveaux manuscrits pour le violon : un concerto, deux sonates brillantes avec accompagnement d'un second violon, d'alto et basse, des variations sur un thème allemand et un solo avec introduction.

FANTAISIE pour piano et cor, sur l'air écossais intercalé dans la Dame blanche, dédiée à Mlle Cœli l'aînée, par MM. Fessy et Mengal. Prix : 6 fr. Paris, J. Frey, place des Victoires, n° 8.

Te bien aimer, ROMANCE de Plantade, variée pour le cor, avec accompagnement de piano, dédiée à M. H. Domnicher, par Mengal jeune, deuxième air varié. Prix : 4 fr. 50 c. Paris, Janet et Cotelle, rue St.-Honoré, n° 123, et rue Richelieu, n° 92.

POLONAISE brillante, précédée d'une introduction pour le piano-forte, dédiée à Mme la maréchale duchesse de Reggio, par Mme Hérault, œuvre 4. Prix : 5 fr. Paris, Maurice Schlesinger, rue de Richelieu, n° 97.

REVUE MUSICALE

PUBLIÉE PAR M. FÉTIS,

PROFESSEUR DE COMPOSITION A L'ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE, ET BIBLIOTHÉCAIRE DE CET ÉTABLISSEMENT.

N° 10. — AVRIL 1827.

QUESTIONS

SUR LA DIVERSITÉ D'OPINIONS ET DE DOCTRINES DES AUTEURS DIDACTIQUES EN MUSIQUE.

Adressées à Messieurs les professeurs et membres du Conservatoire de France, par P. Macarry, musicien de province. Brochure in-8° de 68 pages. Paris, 1827, Janet et Cotelle, libraires, rue des Petits-Champs, n° 17; et se trouve à Marseille chez Camoin, libraire, place Royale, n° 3.

PREMIER ARTICLE.

Il est difficile de décider s'il y a plus d'humilité que d'orgueil dans cette simple qualité de *musicien de province* mise en opposition avec les titres de *professeurs et de membres du Conservatoire de France*. Il se peut que ce ne soit qu'une précaution de M. Macarry pour nous rassurer sur le danger de ses attaques, qu'il appelle des *questions;* mais c'est un soin dont il pouvait se dispenser. Qu'importe d'ailleurs que celui qui les fait soit de province ou de Paris? l'essentiel, c'est qu'elles ne soient point oiseuses; c'est qu'il y ait véritablement diversité d'opinions et de doctrine entre des écrivains dignes d'estime, et que M. Macarry n'ait pas pris les préoccupations de son esprit pour les contradictions de ces auteurs. Quoi qu'il en soit, comme on doit supposer que ces questions sont faites dans l'intérêt de la science, et non pour satisfaire une vanité

puérile, il est juste d'y répondre. Je ne me charge de le faire que parce que M. Macarry m'a fait l'honneur de me placer au nombre de ceux dont il a discuté les opinions, et parce que l'engagement que j'ai pris de tenir le public au courant de toutes les questions relatives à la musique m'y oblige. J'invite les professeurs que ces questions intéressent à m'adresser leurs observations particulières; je les insérerai textuellement dans la *Revue musicale*[1].

Il y a dans l'histoire des arts et des sciences une chronologie qu'il faut avoir présente à l'esprit lorsqu'on veut opposer un auteur à un autre, car la marche naturelle des choses ayant pour résultat des perfectionnemens plus ou moins importans, on conçoit que le langage d'un ancien écrivain ne saurait être identique avec celui d'un moderne. S'il n'y avait entre eux que de simples différences dans les formes du style, il n'y aurait point eu de progrès; la science aurait été stationnaire, ce qui serait assurément beaucoup plus fâcheux que toutes les contradictions possibles des théoriciens.

Il n'est pas moins nécessaire d'examiner quel a été l'objet principal d'un auteur quand on le compare à un autre. Souvent celui qui traite une spécialité néglige les considérations générales, prend un langage nouveau, invente des termes qui manquent à la langue pour exprimer ses idées, fait jaillir de ses investigations des faits inaperçus avant lui, et même se met en contradiction apparente avec ses devanciers. Ainsi, depuis que la musique instrumentale a pris une extension considérable, il a fallu recueillir les faits qui la concernent, les classer et en faire une science particulière qui diffère autant de la science générale que

(1) Les principaux ouvrages que M. Macarry oppose l'un à l'autre dans sa brochure sont : 1° *Nouveau système de musique* et *Traité de l'harmonie*, par Rameau; 2° *Traité d'harmonie*, par Langlé; 3° *Traité de la basse sous le chant*, par le même; 4° *Traité d'harmonie*, par M. Catel; 5° *Principes de composition, etc.* par M. Choron; 6° *Traité d'harmonie*, par M. Berton; 7° *Cours de composition*, par M. Reicha; 8° *Méthode élémentaire d'accompagnement*, par M. Fétis; 9° *Cours élémentaire d'harmonie*, par M. Perne, etc., etc.

les moyens d'exécution des instrumens diffèrent de ceux des voix.

Enfin, lorsque des contradictions entre plusieurs auteurs sont constatées, il faut, avant d'en conclure l'incertitude de la science, être en état de discerner le mérite de chacun d'eux, peser les raisonnemens, et ne pas faire un crime à un homme de mérite de n'être pas d'accord avec un barbouilleur. Qu'importe que le chevalier de Liron ou l'extravagant Bemetzrieder aient d'autres opinions en harmonie que MM. Catel et Reicha? Depuis que les lois véritables de cette science sont connues, songe-t-on à Bemetzrieder et au chevalier de Liron? Un certain M. Wronsky a fait une *réfutation* de la *Théorie des fonctions analytiques* de Lagrange : cela a-t-il porté atteinte à la gloire de ce grand géomètre, et personne s'est-il avisé de douter de la réalité de la science de l'analyse?

J'avoue que voilà bien des connaissances exigées dans celui qui veut décider si les contradictions qu'il aperçoit dans les théoriciens sont réelles ou apparentes, et si elles méritent qu'on s'y arrête. Peu de personnes les possèdent; M. Macarry avoue qu'il en est dépourvu. Imaginant que le meilleur moyen de s'instruire dans l'harmonie était de lire tout ce qui paraissait sur cette matière, il a entassé confusément dans sa tête tous les faits épars dans une foule de traités élémentaires, entrepris dans des vues différentes, sans faire attention à la différence des temps, au but des auteurs, et à la différence de leur mérite; qu'en est-il résulté? il nous l'apprend lui-même en ces termes :

« A ne vous rien déguiser, Messieurs, je n'ai pas retiré
« de mes études tout le fruit que j'en espérais. Je me suis
« aperçu, mais trop tard, que rien n'est si dangereux
« que de se charger l'esprit d'opinions contradictoires;
« la confusion en est le résultat. Plus j'ai cru faire de
« progrès, plus mes doutes se sont multipliés, et plus
« j'ai reconnu l'insuffisance de mes lumières pour les
« éclaircir. »

Ce qui est arrivé à l'auteur de la brochure que j'examine aura toujours lieu lorsqu'on essaiera de s'instruire

des principes généraux de l'harmonie par la lecture de plusieurs livres élémentaires, car c'est la même chose que si l'on voulait prendre des leçons de plusieurs professeurs sur le même objet. En supposant le même degré d'habileté dans les écrivains et des principes identiques, il y a dans l'ordre des idées, et dans le point de vue sous lequel chaque auteur envisage les faits, une individualité qui rend incompatible la méthode de l'un avec celle de l'autre. La lecture d'un grand nombre de livres n'est bonne que pour le professeur et pour l'écrivain qui veulent examiner les opinions diverses sur ce qu'ils enseignent. Ce qu'il faut à qniconque veut acquérir une connaissance usuelle de l'harmonie ou de l'accompagnement, c'est un traité méthodique tel que le manuel de Marpurg (*Handbuch bey dem generalbass*, etc.), celui de M. Catel, ou tout autre, et surtout un bon professeur, si on peut se le procurer.

J'ai dit qu'il est nécessaire de connaître l'histoire de l'harmonie si l'on veut se faire une idée juste du rapport de ses diverses théories; suivant ma méthode ordinaire, je vais esquisser cette histoire avant de passer à la discussion de la brochure de M. Macarry, afin de mettre le lecteur en état de juger plus facilement des questions qui seront agitées.

Lorsque les compositeurs du quinzième siècle, Guillaume Dufay, Binchois et leurs successeurs, Hobrecht, Ockeghem et Busnois, eurent donné des formes douces et régulières à l'harmonie, les écrivains didactiques, tels que Tinctoris, Gafforio et autres commencèrent à classer les faits, et à en déduire une théorie qui était simple comme les compositions sur lesquelles elle était fondée. Des accords composés de tierce et de quinte, ou de tierce et de sixte, avec quelques prolongations rares qui produisaient des dissonnances de septième ou de seconde, par le retard des sixtes ou des tierces, composaient toute la science de l'harmonie, et les règles de la composition se bornaient à *huit*, qui avaient pour objet la succession des consonnances et des dissonnances. Le siècle suivant,

tout en s'enrichissant de modulations plus variées, n'augmenta guère son bagage harmonique ; seulement quelques exemples de l'octave retardée par la prolongation d'une note produisant dissonnance de neuvième, et l'emploi fort rare de la quarte comme consonnance, étendirent le domaine des accords. C'était dans la recherche des formes scientifiques que consistaient les progrès que la musique faisait alors ; quant à l'harmonie, quelque simple qu'elle fût, elle paraissait suffisante. Toutes les compositions de Jean Animuccia, de Porta, de Soriano, de Palestrina, prouvent ce que j'avance. A l'égard des théoriciens, ils se jetaient tous dans une fausse science, et dans des calculs puérils de proportions prétendues musicales qui les détournaient des recherches utiles. Jusqu'à Zarlin (1558) il n'y a point de progrès ; et lui-même n'ajouta rien à l'harmonie, quoique ses *institutions harmoniques* soient excellentes en ce qui concerne le contre-point.

La grande époque dans l'histoire de l'harmonie est celle de 1590, où Claude Monteverde employa le premier, dans son cinquième livre de Madrigaux, l'harmonie de la septième mineure avec tierce majeure sur la dominante, les neuvièmes majeure et mineure sur le même degré, la septième sur la note sensible, le tout sans préparation, et les doubles dissonnances préparées. Dès ce moment, non-seulement l'harmonie, mais la tonalité moderne furent fixées. Cette innovation renversait l'ancien système ; aussi des réclamations s'élevèrent-elles de toutes parts contre l'audacieux qui osait suivre les impulsions de son génie, au lieu de se conformer à la règle en vigueur. Artusi, Mei et quelques autres écrivirent des diatribes contre l'invention et son auteur ; il crut devoir se défendre, et répondit, dans la préface d'une nouvelle édition de ses madrigaux, par d'assez mauvaises raisons qui prouvent qu'il ne sentait pas lui-même l'importance de sa découverte : tant il est vrai que les hommes de génie sont presque toujours guidés par une impulsion secrète dont ils ne peuvent se rendre compte. Comme il arrive dans les cir-

constances semblables, les passions finirent par se calmer; le public applaudit à des nouveautés qui augmentaient ses jouissances, l'harmonie des dissonnances naturelles fut adoptée, et l'on finit par l'enseigner dans les écoles.

Arrêtons-nous un instant, et supposons que quelque musicien du dix-septième siècle eût voulu s'instruire des règles de la composition au moyen des livres qu'il aurait rassemblés autour de lui, et qu'il eût étudié pêle-mêle Gaforio et Zarlin, Ornitoparcus et Berardi, Aaron et Angeli, Vanneo et Zacconi, Artusi et Rodio, Mersenne et Frosch, Cerone et Vincentino, Kircher et Navarra, les compositions de Josquin-de-Prez et celle de Monteverde: quel fruit aurait-il retiré de tout cela? Chez les uns il eût vu proscrire la quarte, chez les autres elle aurait été admise sans scrupule; pas un mot de dissonnances naturelles ou sans préparation dans les œuvres des théoriciens antérieurs à Cerone, et ces accords considérés comme admis chez les autres. Berardi et ceux de son école lui auraient présenté des contre-points *d'un sol passo*, *ostinati*, *alla zoppa*, dont les maîtres des écoles de Naples et de Venise n'avaient point d'idée. Ce n'est pas tout: avant Louis Viadana[1], maître de chapelle de la cathédrale de Mantoue, les compositions des plus habiles musiciens n'avaient point eu d'autres parties de basse que celles qui étaient chantées par des voix graves; l'orgue doublait ces parties, et lorsqu'elles avaient des pauses ou d'autres silences, ou lorsque les voix se croisaient, le ténor ou le contre-alto servaient de basse à leur tour, jusqu'à ce que la basse réelle rentrât dans l'harmonie. Blessé de cette imperfection, Viadana imagina une basse indépendante de celle du chant, propre à être jouée par l'orgue ou tout autre instrument à clavier, et dont les notes sont surmontées de chiffres destinés à indiquer l'har-

(1) Louis Viadana naquit à Lodi vers 1580. Nommé d'abord maître de chapelle à Fano, petite ville du duché d'Urbain, il passa ensuite à la cathédrale de Mantoue pour y exercer les mêmes fonctions, et il s'y trouvait encore en 1644. On ignore l'époque de sa mort.

monie qui leur appartient, afin que l'accompagnateur puisse guider les chanteurs. Or, comme cette basse n'est point soumise aux interruptions des basses vocales, Viadana lui donna le nom de *basse continue*. Le principe et le mécanisme de cette belle invention, qui eut tant d'influence sur les progrès de la musique, furent développés par lui dans une instruction écrite en latin, en italien et en allemand, et placée en tête d'une collection de motets de sa composition [1]. Tous les harmonistes s'empressèrent de s'emparer de cette nouvelle invention; Agazzari, Ebner, Sabbatini, Werkmeister et Cruger publièrent des développemens de théorie sur la basse continue que les Allemands appellent *Basse générale;* il fallut créer des mots pour des choses nouvelles, et les livres élémentaires n'eurent presque plus de rapport avec ceux du siècle précédent. Qu'on juge de l'embarras de celui qui, voulant s'instruire par la lecture, n'aurait pas suivi la marche progressive de la science, aurait confondu les époques, et n'aurait pas vu la différence qui existait dans le but des auteurs. Cependant cette science n'en était pas moins positive, seulement son domaine s'agrandissait. Nous allons la voir prendre de nouveaux développemens.

Guidé par leur instinct musical, les maîtres Italiens n'avaient vu dans l'invention de la basse continue que l'art de l'accompagnement, et un moyen puissant de développer le sentiment de l'harmonie dans leurs élèves par l'étude du clavier. Ils eurent bientôt réduit à un petit nombre de règles cette science préparatoire; le reste s'apprit par tradition dans les écoles, et l'on ne crut plus qu'il y eût rien à faire pour perfectionner un art qui est tout de pratique. Depuis l'*Harmonico prattico al cembalo* de Fr. Gasparini, publié en 1708, jusqu'aux *Regole armoniche* de

(1) Voici le titre de cette collection : *Opus omnia sacrorum concentuum* 1, 2, 3 *et* 4 *vocum, cum basso continuo et generali, organo applicato, novaque inventione omni genere cantorum et organistarum accommodata, authore Ludovico Viadana, hujus novæ artis inventore primo.* Venise, 1609, et Francfort-sur-le-Mein, 1613, in-folio *ibid.* Emmelius, 1620, in-4° maj. Le même Emmelius l'a réimprimée encore en 1626, in-4° maj.

Vincent Manfredini (1775), et aux *Regole per i principianti* de Fenaroli, on n'aperçoit en effet que peu de progrès, parce que l'art ne pouvait en faire beaucoup, étant tout dans la pratique. Il n'en fut pas de même en France.

Jusqu'à Rameau, on n'avait considéré dans ce pays, comme en Italie et en Allemagne, que les faits isolés de l'harmonie, et les traités d'*accompagnement* publiés jusqu'à lui n'étaient guère que des copies de ceux des Italiens. Mais, ayant appris quelque part qu'un corps sonore grave, mis en vibration, fait entendre, outre le son principal, sa douzième et sa dix-septième, c'est-à-dire l'octave de sa quinte, et la double octave de sa tierce, Rameau entreprit de fonder sur ce phénomène toute la science de l'harmonie, et d'y ramener la considération des renversemens; considération dont on lui a fait honneur, mais qui était connue bien long-temps avant lui, comme on peut le voir dans les ouvrages de Zarlin et de Berardi. Le corps sonore donnait à Rameau l'*accord parfait majeur*; mais en torturant le phénomène il y trouva aussi l'*accord parfait mineur*. Au moyen de tierces ajoutées au-dessus ou au-dessous, et du renversement, il trouva une classification des accords qui avait une apparence d'ordre, et qui était assez ingénieuse; mais comme tous ces accords isolés, auxquels il fallut donner des noms inconnus avant lui, ne conservaient rien de leur origine mélodique, et n'indiquaient point par eux-mêmes comment ils devaient être employés, Rameau remplaça les règles de succession en usage depuis plusieurs siècles par celles d'une basse hypothétique, appelée par lui *Basse fondamentale*, et qu'il considérait comme le meilleur guide pour le compositeur. Il était si convaincu de la bonté de son système qu'il soutenait hautement que toutes les règles données jusqu'à lui n'étaient que le fruit d'une routine aveugle, et que le système de la basse fondamentale était celui de la nature. Par malheur ce système admettait certaines successions qui sont considérées comme vicieuses dans la pratique, en rejetait d'autres qui sont excellentes, et ne se prêtait qu'à un petit nombre de combinaisons harmoniques; néanmoins il eut en France

beaucoup de succès, et depuis 1722 où Rameau en jeta les premiers fondemens dans son *Traité de l'harmonie*, jusqu'à l'établissement du Conservatoire de musique, il y fut en vigueur, et y détruisit tout souvenir des bonnes études. L'Allemagne et l'Italie le rejetèrent toujours.

L'erreur de Rameau et de ses sectateurs est d'avoir cru que le système de l'harmonie fondé sur la résonnance du corps sonore et de la basse fondamentale fût la science de la composition; si on ne l'eût considéré que comme un mode de classification des accords, établi sur un aperçu nouveau, il eût été digne des éloges des meilleurs musiciens; car il était curieux de voir introduire l'esprit d'ordre dans ce qui semblait n'être que le résultat de notre organisation physique.

Tel était l'état des choses parmi nous, lorsque les membres du Conservatoire de musique résolurent de travailler de concert à la rédaction d'un livre élémentaire sur l'harmonie, et à la réforme complète du système vicieux qui dominait en France. Dans une assemblée générale des professeurs de l'établissement, M. Catel proposa les bases d'un travail qui fut adopté, et bientôt l'on eut le *Traité d'harmonie* qui porte son nom. Voici la théorie qui y est développée.

M. Catel cherche le principe des accords qu'il appelle *naturels* dans les divisions régulières d'un monocorde; elles lui donnent une combinaison de tierces dont l'ensemble offre l'accord qu'on appelle *neuvième de la dominante,* dans l'état majeur ou mineur, *sol, si, ré, fa, la.* En divisant ensuite en groupes divers ce même accord, il trouve l'accord parfait majeur dans *sol, si, ré,* le mineur, dans *ré, fa, la;* l'accord de tierce et quinte mineure dans *si, ré, fa;* l'accord de septième de la dominante dans *sol, si, ré, fa;* celui de septième appelé *de sensible* dans *si, ré, fa, la,* etc. A l'égard des autres accords, M. Catel les trouve dans la prolongation d'une ou de plusieurs notes d'un accord naturel sur l'accord suivant, ou dans l'altération des intervalles par des dièses, bémols ou bécarres accidentels: c'est ce qu'on appelle *harmonie artificielle.* Ainsi, il fait

23

venir l'accord de septième, qui se fait quelquefois sur le second degré, de la prolongation de la tonique sur un accord parfait mineur de ce même degré, et l'accord que Rameau appelait *accord de quinte superflue* de l'altération de la quinte d'un accord parfait majeur.

Cette théorie n'était nouvelle que pour la France; d'une part, ce n'était que le retour à l'ancienne doctrine des maîtres des quinzième et seizième siècles, qui ne voyaient dans les dissonnances que des retards de consonnances; de l'autre, c'était le système proposé par Kirnberger en 1781, dans ses élémens de la basse continue (*Grundsætze des generalbasses als erste linien der Composition*); c'était enfin un retour vers la simplicité des bonnes écoles, et ce retour fut marqué par les progrès des Français dans la connaissance de l'harmonie. Pendant plus de vingt ans, le livre de M. Catel fut le seul qu'on mît dans les mains des commençans.

Postérieurement à la publication de ce traité, plusieurs ouvrages du même genre ont paru en France, et se sont plus ou moins rapprochés de la théorie qui y est développée, ou de celle de Rameau. Ainsi M. Berton a publié un *Traité d'harmonie* et un *Dictionnaire des accords*, en quatre volumes in-4°, dans lesquels il suit une méthode semblable à celle de l'auteur de la basse fondamentale, en faisant venir toutes les harmonies de l'accord parfait, au moyen de superpositions de notes, et en les isolant de la double considération de la préparation et de la résolution des intervalles. MM. Reicha, Choron et Perne, sans chercher à introduire de changemens notables dans la théorie de Kirnberger et de M. Catel, ont seulement considéré les classifications sous des rapports particuliers; mais tous attribuent aux mêmes notes de la gamme les mêmes harmonies, et à ces harmonies les mêmes préparations et les mêmes résolutions, sauf quelques restrictions qui prennent leur source dans l'objet que ces professeurs avaient principalement en vue. On ne peut donc considérer la différence des méthodes que comme des manières d'envisager l'art sous ses divers points de vue, ce qui, à

l'égard de l'homme instruit, ne fait que compléter la science, loin de l'ébranler. C'est ainsi que les botanistes, les entomologistes, les ornithologistes, etc., proposent de nouvelles nomenclatures et de nouvelles classifications selon que certains caractères ou certains organes leur semblent dominer dans les plantes ou dans les animaux.

Je ne dis rien de certains systèmes bizarres, qui ne jouissent d'aucune estime soit en France, soit à l'étranger, et qui sont restés dans l'obscurité, bien qu'ils soient publiés depuis long-temps.

Il faut bien que j'en vienne à parler de moi, puisque M. Macarry m'a mis souvent en opposition avec les hommes recommandables que je viens de nommer : je vais le faire aussi succinctement que je le pourrai.

Frappé de ce fait, qui a été souvent remarqué, que toute musique peut être réduite à l'harmonie de l'accord parfait, de celui de septième de la dominante et de leurs dérivés, j'ai tâché de compléter le système des lois par lesquelles toutes les autres harmonies se rattachent à celles-là. J'ai trouvé : 1° que les accords de neuvième majeure et mineure de la dominante, l'accord de septième de sensible, celui de septième diminuée, celui de sixte sensible avec quinte juste ou mineure, celui de triton avec tierce majeure ou mineure, enfin celui de seconde majeure ou augmentée étaient employés dans des cas analogues à ceux où l'on fait usage de l'accord de septième de la dominante et de ses dérivés; 2° que les uns tiennent toujours la place des autres; 3° qu'il n'y a entre les uns et les autres que la différence d'une note, et que cette note est toujours le sixième degré qui est substitué à la dominante dans les accords de neuvième, de septième de sensible, de la septième diminuée, etc.; 4° et enfin, que cette substitution est mélodique, attendu que la note substituée est toujours à la partie supérieure dans les accords majeurs.

A l'égard des prolongations simples, la théorie des anciennes écoles et de M. Catel m'a paru parfaite, et je l'ai suivie exactement; mais en appliquant cette théorie aux accords affectés de substitution, j'ai été conduit à la dé-

couverte de l'origine incontestable des accords de septième du second degré, de quinte et sixte, de tierce, quarte et sixte et de seconde, qui ont été l'écueil de tous les systèmes; et j'ai trouvé que, cachés sous ce double déguisement, les accords ont encore un emploi analogue à celui des accords naturels dont ils dérivent. Enfin, en continuant les mêmes analyses sur les accords altérés et y réunissant successivement la substitution et les prolongations, je suis arrivé à la classification régulière des harmonies piquantes que ces derniers temps ont vu naître.

Invité à rédiger une *Méthode élémentaire d'harmonie et d'accompagnement*[1], j'ai développé cette théorie si simple dans vingt-cinq pages in-folio. Pour renfermer toute la science de l'harmonie et de l'accompagnement dans un si court espace, j'ai supposé que la théorie dont j'offrais l'exposé était généralement admise, et j'en ai écarté toute discussion scientifique. Il est résulté de cette méthode un travail dont la clarté fait le principal mérite et dont le succès va toujours croissant. On verra cependant que mon laconisme m'a exposé aux méprises de M. Macarry et à sa censure.

Qu'on ne croie pas toutefois que j'aie innové dans l'harmonie : mes accords sont les mêmes que ceux de MM. Catel, Reicha, Perne et Choron ; mes successions sont semblables aux leurs, à l'exception d'un petit nombre de cas indifférens pour le fonds de la science. J'ai seulement considéré quelques parties de la science harmonique sous un aspect nouveau.

Ces préliminaires m'ont semblé indispensables avant de faire l'examen de ce que M. Macarry appelle la *diversité d'opinions et de doctrines des auteurs didactiques en musique*. Je passerai à cet examen dans l'un des prochains numéros.

FÉTIS.

(1) Paris, Ph. Petit, rue Vivienne, n° 18, maison Galignani : prix, 15 fr.

NOUVELLES DE PARIS.

Concerts spirituels.

Il y a dans toute chose un mélange de bien et de mal auquel nous ne sommes que trop souvent contraints de nous soumettre. Heureux quand la somme du mal ne l'emporte pas sur celle du bien. Par exemple, la nomination d'un homme initié à la musique, comme directeur du personnel de l'Opéra, nous a valu la mise en scène de *Moïse*, et la résurrection de l'Académie Royale de musique; mais M. Lubbert n'a été appelé à l'administration de cette vaste machine qu'au commencement de cette année, et quoiqu'une activité inouie ait accéléré l'apparition du chef-d'œuvre de Rossini, la première représentation de cet ouvrage n'a précédé que de peu de jours l'époque des concerts spirituels; on n'a pu se préparer pour ceux-ci, et, il faut bien l'avouer, ils ont été pires que médiocres. La franchise que je professe ne me permet pas de cacher que l'administration ne me paraît pas tout-à-fait innocente du mal. J'avais insisté, dans un numéro précédent, sur la nécessité de varier le répertoire de ces concerts et d'y faire entendre quelque grande composition inconnue; le temps a manqué pour la copie et les répétitions: à la bonne heure; mais ne pouvant satisfaire le public sur ce point, il fallait tâcher de piquer sa curiosité par le choix des artistes qu'on devait lui offrir. Or, quel que soit le mérite de ceux qu'on peut entendre tous les jours, on ne peut espérer qu'ils attirent la foule, toujours avide de nouveauté, comme des étrangers qui jouissent d'une grande réputation, et qu'on n'aura peut-être plus l'occasion d'entendre. Il est donc dans l'intérêt d'une administration de faire quelque sacrifice d'argent pour des occasions semblables; dans celle-ci, MM. Bohrer frères, se trouvant à Paris, on aurait dû s'empresser de traiter avec eux. Au lieu de cela, on assure qu'on leur a fait des conditions

auxquelles ils n'ont pu souscrire. Paris renferme des pianistes du premier ordre, et c'est M[lles] Soller et Gion, qui jouent en écolières, qu'on a entendues. Les économies en ce qui tient aux plaisirs du public ne tournent point au profit des administrations. Il faut payer largement tout ce qui peut rehausser l'éclat des concerts spirituels ; il faut payer l'orchestre, afin de pouvoir exiger de lui des répétitions nombreuses, de l'exactitude et du soin ; il faut ne pas craindre la dépense de copie pour avoir des nouveautés, et ne pas croire avoir tout gagné parce qu'on a bouché un trou avec quelque vieillerie qui ne coûte rien. Le public saura bien vous indemniser des dépenses que vous aurez faites pour lui ; mais ne dussiez-vous pas y gagner d'argent, vous y gagnerez de l'éclat, de la réputation, et en définitive, vous y trouverez des bénéfices. Il est digne de l'administrateur qui a régénéré l'Opéra de faire la même chose pour les concerts spirituels : il est trop homme de goût pour ne pas sentir la justesse des observations que je lui adresse, et je l'attends à l'année prochaine.

Qu'est devenu l'orchestre de *Moïse ?* Cet orchestre si ferme, si soigneux, si *artiste*, composé des premiers talens en tous genres ! Quelle maligne influence planait sur sa tête dans les concerts qu'il vient de nous offrir ? Que de négligence, d'incurie, d'insouciance dans l'exécution des symphonies, des ouvertures, et surtout dans l'accompagnement des morceaux de chant et des solos. Je vois dix contre-basses dans cet orchestre formidable ; mais si j'en excepte deux, qu'on reconnaîtra sans que j'aie besoin de les nommer, je vois les autres promener leur archet nonchalamment sur la corde, d'un air distrait, et comme si ce qu'on fait ne les regardait pas. On dirait que ces messieurs ont peur de se faire mal. Il y a eu aussi bien des distractions et des négligences dans les violons et dans les instrumens à vent. Point de finesse, point de *piano* véritables, toujours de demi *forte*, et rarement de l'effet.

Dans la symphonie d'Haydn en *mi b* qu'on a jouée au premier concert, le premier morceau a été dit avec assez

d'ensemble ; mais l'*adagio* a manqué de l'*aérien* que demande ce morceau ; les entrées d'instrumens à vent ont été exactes, mais lourdes, et dans la belle phrase qui termine la première et la seconde période, au lieu du *pianissimo* qu'il aurait fallu, on a eu ce *mezzo-forte* éternel qui éteint toute expression. Le mouvement du dernier morceau a été pris trop vite pour les détails charmans dont il est rempli : toutes les entrées de ce *finale* demandent un fini d'exécution parfait, qu'on ne peut obtenir dans un mouvement si rapide ; aussi s'est-on contenté de faire la note, et même il était facile de s'apercevoir qu'on la faisait péniblement. Quant à l'ouverture de la *Flûte enchantée*, j'éprouve la plus vive satisfaction à déclarer que l'exécution a été parfaite. L'énergie, les nuances, l'exactitude, rien n'y a manqué, et l'orchestre s'est montré le digne interprète de l'illustre auteur de ce chef-d'œuvre.

On avait répété une symphonie en *mi b* de Beethoven qui n'avait jamais été entendue à Paris; mais le peu de temps dont on pouvait disposer pour en perfectionner l'exécution, et la longueur de ses développemens l'a fait ajourner. On en a exécuté une en *ré* majeur du même auteur au second concert, et on y a intercalé l'*andante* si original en *la* mineur d'une autre symphonie. Rien de plus beau, de plus complet que cette symphonie, qui serait absolument sans défaut si la longueur de ses morceaux ne dépassait un peu les bornes des compositions de ce genre. Quoique assez exacte, l'exécution a manqué de coloris : je le répète, les *piano* ne sont pas assez doux; il en résulte que les *forte* ne produisent pas d'effet. C'est sans doute à ces défauts qu'on doit attribuer la froideur que le public a montrée pour ce bel ouvrage, froideur qui d'ailleurs s'est manifestée pendant les trois concerts, et qu'il serait injuste de lui reprocher.

Je n'ai pas plus d'éloges à donner à l'exécution de l'ouverture de *Don Juan ;* même tiédeur, mêmes défauts et même résultat.

J'ignore ce qui a pu décider à choisir parmi les symphonies de Mozart celle en *ut* majeur qui commence par un

mouvement lent à trois temps; quoiqu'elle renferme des beautés dignes de l'auteur de *Don Juan*, le déplorable orchestre du Théâtre-Français en a tellement fatigué les oreilles du public, qu'on ne pouvait espérer de produire avec elle aucun effet satisfaisant. Pourquoi n'avoir pas donné l'autre symphonie en *ut*, si belle, si solennelle et si peu connue, ou celle en *mi b*, ou même, si l'on voulait éviter les ouvrages qui eussent exigé beaucoup de répétitions, la délicieuse symphonie en *sol* mineur que tous les musiciens savent. Il suffit d'un morceau mal choisi dès le début d'un concert pour gâter l'effet des morceaux qui doivent suivre, c'est ce qui est arrivé au troisième concert, où l'on a fait entendre la symphonie dont je viens de parler. Quoique très connue aussi, l'ouverture du *Jeune Henri*, de Méhul, qui a ouvert la deuxième partie de ce même concert, renferme tant d'élémens de succès populaire pour des Français, que l'enthousiasme a été au comble. Il est juste d'ajouter qu'elle a été fort bien jouée.

Si le choix de la musique sacrée qu'on a fait entendre dans les deux premiers concerts n'était pas heureux, ils conservaient du moins à l'institution son caractère et son titre; mais le troisième aurait dû s'appeler *concert mondain*, car on n'y trouvait de *spirituel* que les accens de l'illustre maître de Pesaro. Je ne crois pas que personne ait été tenté de prendre pour des fragmens d'oratorios ou de messes le duo de *Ricciardo e Zoraide*, celui d'*Elisabetta*, le quattordicesimino d'*il Viaggio à Reims*, le quatuor de la *Donna del Lago*, ni l'air de *Semiramide*. Certes, il vaut mieux entendre chanter passablement de la musique profane que d'être réduit à supporter la pauvreté d'une exécution semblable à celle du *Stabat* de Pergolèse qu'on a entendu au premier concert. Sans parler du choix des versets qui avaient été mal choisis, à l'exception de celui *Quæ mærebat* que Mlle Mori a dit d'une manière satisfaisante, l'exécution totale a été au-dessous du médiocre. Le premier mouvement (*Stabat Mater*) a été beaucoup trop lent, et les autres trop vifs. Mlle Albini dont la voix est belle et le sentiment musical assez juste,

mais qui aurait besoin de cesser de paraître en public pendant un an pour travailler avec soin, M[lle] Albini, dis-je, a été d'une grande faiblesse non-seulement dans son *solo*, mais dans les ensembles, et le mépris des musiciens de l'orchestre pour la musique qu'ils exécutaient perçait dans leur accompagnement nonchalant. Décidément il est temps de faire disparaître des concerts ce morceau, dont plusieurs parties méritent la réputation qu'il a eue, mais dont les formes ne sont plus de mise aujourd'hui, et dont l'accompagnement mesquin n'est presque jamais qu'à deux parties.

L'*Ave verum* de Mozart est un morceau admirable, mais qui excite une satisfaction tranquille plutôt qu'un sentiment d'exaltation; d'ailleurs il a l'inconvénient de tous les morceaux qu'on entend dans les concerts spirituels depuis long-temps : il est trop connu. J'ai fait à cet égard dans un article précédent des observations que je ne répéterai point ici. L'*Ave Maria* de M. Cherubini, avec accompagnement obligé de cor anglais, est d'un fort beau caractère. Il serait à désirer que l'on fît souvent entendre les compositions sacrées de ce grand artiste, qui a porté au plus haut point de perfection ce genre de musique, dans lequel il n'a point de rival.

Le *Benedictus* de Beethoven, ainsi que le chœur final de son oratorio du *Christ au mont des Oliviers*, ont produit peu d'effet, quoique ces deux morceaux soient d'un beau caractère; l'habitude qu'on a de les entendre chaque année est sans doute la cause principale du froid accueil qu'on leur a fait. Quant à l'hymne à grand chœur de Mozart, si l'on n'avait lu le nom de ce grand musicien sur l'affiche, on n'aurait pu croire que ce morceau fût de lui; on n'y trouve que des idées communes et une harmonie peu recherchée; la cadence finale seule a rappelé un peu sa manière. En somme : on a senti plus que jamais la nécessité de remonter le répertoire des concerts spirituels et de n'y point mettre la musique sacrée dans la position d'une chose qu'on supporte plutôt qu'on ne la désire. Espérons que l'administration aura reconnu cette vérité et

qu'elle se préparera dans le cours de l'année à redonner un air de jeunesse à une institution qui a maintenant toutes les apparences de la caducité.

Les chanteurs qui se sont fait entendre cette année sont Adolphe Nourrit, Donzelli, Pellegrini, Levasseur, Zuchelli, Dabadie, M^{mes} Albini, Cinti, Cesari, Mori et Dabadie. J'ai dit quelle est mon opinion sur M^{lle} Albini; elle a été plus heureuse au troisième concert qu'au premier, principalement dans le duo d'*Elisabetta*, qu'elle a chanté avec Donzelli. Ce morceau a présenté une circonstance unique dans les fastes de l'orchestre de l'Opéra. Au début du récitatif, les instrumens à vent ont attaqué un accord avec si peu de soin, qu'il produisit une cacophonie horrible. Le chef d'orchestre s'aperçut alors qu'il s'était trompé de morceau et fut obligé de l'interrompre pour chercher la page. On ne fut guère plus heureux en recommençant, et tout le reste du récitatif fut accompagné si mal, qu'il y eut près de vingt mesures où personne ne savait où il en était. J'ai cru un instant que ce morceau n'avait pas été répété, mais on m'a assuré le contraire. Ce pauvre Donzelli n'a pas été heureux en accompagnement, car au premier concert, dans la prière d'*Il Crociato*, qu'il a fort bien chantée, le harpiste (M. Pollet) est resté court trois fois. M^{lle} Cesari a chanté médiocrement un air de la *Donna del Lago* et un duo de *Semiramide* avec Zuchelli, au second concert. Dans un duo de *Ricciardo et Zoraïde*, chanté par M^{lles} Cinti et Mori, celle-ci a recueilli de justes applaudissemens. La première a exécuté avec la pureté qu'on lui connaît l'air du premier acte de *Semiramide* : mais pourquoi répéter sans cesse des choses qu'on entend chaque soir au théâtre? A propos de cet air, je dois faire remarquer que l'orchestre de l'Opéra hésite, comme celui des Bouffes, à prendre le mouvement du chœur qui précède : ce n'est qu'après plusieurs mesures qu'il s'est remis.

Parmi les solos, ceux qui ont été le plus remarqués sont : un rondo brillant pour le piano, de M. Klakbrenner, exécuté par M^{lle} Moke; une fantaisie pour le violon, par M. Lafont; un air varié pour le trombone, par M. Voba-

ron; l'*Angelus*, fantaisie pour la flûte, par M. Tulou; un thème varié de *Mayseder*, exécuté par M. Urhan, non sur l'alto, comme le porte le programme, mais sur la viole; et un fragment de concerto suivi de variations sur un thème de la *Molinara* par M. Kreutzer aîné et exécutés par le jeune Massart, élève de M. Auguste Kreutzer. Mlle Moke a fait preuve des plus heureuses dispositions et même d'un talent réel; sa main est supérieurement posée sur le piano, son mécanisme régulier et ses doigts d'une fermeté remarquable. Un travail assidu doit en faire une pianiste très distinguée. On a retrouvé tout le fini de M. Lafont dans sa fantaisie sur les airs de *Léocadie*; mais toujours des fantaisies ou des airs variés! sommes-nous donc destinés à ne plus entendre que cela, et faut-il que l'art se restreigne à de si petites proportions! J'en dirai autant à Tulou, à Vogt, à M. Battu qui n'ont joué aussi que des fantaisies. Le talent des deux premiers sur la flûte et le hautbois est trop connu pour que j'aie besoin d'en parler; quant à M. Battu, c'est un violoniste fort distingué; mais je lui ferai observer qu'il n'a guère fait entendre qu'une sorte de traits; celle des arpèges coulés, ce qui donne à son jeu de la monotonie. M. Vobaron est un artiste fort extraordinaire sur le trombone; il chante sur cet instrument avec la douceur d'un cor, et avec bien plus de développement et d'étendue. Il faut toute son habileté pour se faire pardonner de tirer son formidable instrument de la place qu'il doit occuper dans l'orchestre. On ne peut pas en dire autant de MM. Gambati qui ont soufflé péniblement un duo des trompettes; ce sont aussi d'habiles gens, mais leurs tours de force sont insupportables, et leurs trompettes ne sont pas des trompettes; il n'en sort qu'un son bâtard qui cause plus de fatigue que de plaisir. Il n'y a que des éloges à donner à M. Urhan; la viole est entre ses mains un délicieux instrument. Ce qu'il joue est horriblement difficile; mais on ne peut s'en apercevoir, tant son jeu est fini, son intonation juste et son archet flexible. J'en dirai autant de ce jeune Massart qui touche encore à l'enfance par les années, et dont le talent est déjà celui

d'un artiste consommé. Les plus grandes difficultés ne sont rien pour lui; j'ai remarqué particulièrement dans ses variations un coup d'archet *staccato*, en tirant et poussant alternativement, qui est prodigieusement difficile, et qu'il exécute avec une facilité et une perfection rares.

Voici un article bien long sur des concerts que j'ai dit avoir été peu satisfaisans; mais comme il s'agit d'une institution importante, j'ai cru devoir motiver mes éloges et mes critiques; heureux si l'expression franche et sincère de mes opinions peut influer sur des améliorations que je crois nécessaire.

FÉTIS.

THÉATRE DE MADAME.

CONCERT DE MM. BOHRER FRÈRES.

12 Avril. — Les amateurs s'étaient portés en foule à ce concert, où l'on devait entendre deux artistes qui avaient laissé de si agréables souvenirs à la capitale; leur empressement n'a point été trompé : MM. Bohrer se sont montrés supérieurs à ce qu'ils avaient paru jusqu'ici, et c'est beaucoup dire.

On sait que M. Antoine Bohrer est un violoniste de l'école allemande, qui a conservé dans son jeu, malgré ses voyages en pays étrangers, toute la *nationalité* de cette école. Ce n'est point un grand son qui le distingue, c'est une grande pureté, une grande facilité à rendre les traits les plus difficiles et un goût très délicat. Ces qualités se sont montrées plus développées encore en lui dans le concert où il vient de se faire entendre que précédemment. Le concerto de sa composition qu'il a joué est fort bien écrit; mais peut-être les détails d'orchestre y occupent-ils trop de place, et nuisent-ils à l'objet principal, celui de faire briller l'instrument *solo*. Il a été plus avare d'ornemens dans le concerto de violoncelle qu'il a composé pour M. Max Bohrer, son frère; il en est résulté que cet admirable violoncelliste a pu montrer à découvert son

prodigieux talent. Il semblait, il y a plusieurs années, que M. Max Bohrer ne pouvait plus rien acquérir, et cependant son talent s'est accru, son jeu a plus de suavité, plus de charme; sa dextérité surpasse tout ce qu'on pourrait dire; enfin c'est la perfection. Après leurs concertos, les deux frères ont marié leurs accens dans un duo et dans des mélanges d'airs, et y ont mis un fini qu'on ne peut concevoir, à moins de les avoir entendus.

Les divers morceaux de chant de ce concert ont été en général exécutés faiblement. On a cependant remarqué la jolie voix de M. Stéphen, qui promet de devenir un chanteur habile.

L'orchestre de l'Odéon, fort bien dirigé par M. Bloc, mérite des éloges pour l'ensemble, la fermeté et le fini qu'il a mis dans l'ouverture de *Semiramide* : jamais l'orchestre des Bouffes ne l'avait aussi bien exécutée.

NOUVELLES DES PAYS ÉTRANGERS.

LEIPSICK. *Revue.* Dans l'année qui vient de s'écouler, on a donné sur le théâtre de cette ville les opéras suivans : *Faust de Spohr*, une fois; *Euryanthe*, deux fois; la *Dame du Lac*, six fois; le *Barbier de Séville*, trois fois; le *Sacrifice interrompu*, trois fois; *le Freychütz*, deux fois; l'*Esprit des Montagnes*, sept fois; la *Chasse de Hiller* avec un divertissement ajouté par Mahlman, et mis en musique par le directeur Præger; on la redemanda trois fois; le *Concert à la Cour*, d'Auber, treize fois; le *Mariage de Figaro*, trois fois; *Rubzahl* de C.-M. de Weber, une fois; *Zémire et Azor* de Spohr, cinq fois; la *Flûte enchantée*, deux fois; *Tancrède*, trois fois; *Jessonda*, de Spohr, deux fois; la *Fête des Vignerons*, deux fois; le *Porteur d'eau* (les *Deux Journées*), trois fois; l'*Italienne à Alger*, deux fois; la *Dame Blanche*, cinq fois; *Jean de Paris*, une fois; *Théobald et Isolina*, de Morlacchi, deux fois; le *Maçon*, d'Auber, six fois :

plus quelques petites pièces de chant, telles que les *Viennois à Berlin*, où madame Neumann a conquis tous les suffrages.

Mademoiselle Hanf, dont le chant commençait à être généralement apprécié, a quitté notre scène; mais en échange nous avons eu le plaisir d'entendre Mme Schultz de Berlin dans *D. Juan* et dans *Euryante*. Elle chante avec force et passion. A la Saint-Michel les frères Reiner, Tyroliens, nous ont fait entendre pendant trois soirées, dans les entre-actes, leurs chansons nationales. En octobre, M. Blume de Berlin s'est fait entendre dans le *Barbier de Séville* et dans le *Mariage de Figaro;* nous avons eu ensuite Mlle Tochter et M. Siebert de Carlsruhe dans *Jean de Paris*, la *Flûte enchantée* et le *Sacrifice interrompu*, qu'on a redemandé. Enfin, Mlle Cauzi qui s'était fait l'hiver précédent un grand nombre de partisans, nous est revenue à la satisfaction générale, et contribuera à embellir notre Opéra.

ANNONCES DIVERSES.

Méthode élémentaire de violon, avec une théorie nouvelle sur la manière d'employer l'archet; par B. Pastou.

Sans déprécier les Méthodes de violon qui ont été publiées jusqu'à ce jour, tous les professeurs s'accordent sur un point: c'est qu'aucune d'elles ne mérite véritablement le titre de Méthode *élémentaire*. Des recueils de morceaux, fussent-ils du meilleur choix, sont insuffisans sous le rapport de la théorie; des traits sans suite rebutent promptement les élèves les plus passionnés; enfin, les ouvrages des grands maîtres, tels que ceux de MM. Viotti, Kreutzer, Baillot, etc., etc., dont le mérite est universellement reconnu, ne sont bien compris que par ceux qui savent déjà.

M. B. Pastou a essayé de suppléer à ce qui nous manque.

Il a senti qu'une Méthode *élémentaire* devait d'abord renfermer une théorie tellement claire, que l'élève qui touche pour la première fois à un violon pût en faire successivement l'application sans le secours d'aucun professeur.

Pour rendre cette application facile il fallait une suite de chants sim-

ples d'abord, et conduisant à des difficultés tellement progressives, qu'elles se trouvassent vaincues sans avoir été, pour ainsi dire, aperçues. D'ailleurs des explications devaient précéder chacune de ces difficultés à mesure qu'elles se présentaient. Un des moyens les plus puissans pour les surmonter était une division méthodique de l'archet, qui était encore à créer. Enfin, pour attacher l'élève par le plaisir qu'il aurait à s'entendre lui-même, pour former son oreille et son goût, il convenait que le chant de chacune des leçons fût soutenu par une harmonie correcte et riche dans la partie exécutée par le maître.

Tel est le but que M. B. Pastou s'est proposé : l'a-t-il atteint? les faits répondront pour lui. Tous les élèves qui ont suivi la route nouvelle qu'il a tracée ont fait des progrès si rapides qu'ils ne sont croyables que pour ceux qui en ont été les témoins.

Classé avec avantage comme violoniste dans la capitale, l'auteur présente sous ce rapport toutes les garanties désirables.

Il s'est aidé dans son travail des observations qu'il a faites au milieu des nombreux élèves dont il est environné depuis qu'il a fondé l'École de la Lyre harmonique. La Méthode que nous publions est le fruit de longues études et de profondes méditations. Nous la croyons un bon guide avec lequel l'élève arrivera en peu de temps et sans peine au terme du voyage, bien sûr au moins de ne pas faire route avec l'ennui.

Cette Méthode est marquée 15 fr., et se compose de 140 planches. On la trouve chez l'auteur, à l'École de la Lyre harmonique, rue du Bouloy, n° 23, à Paris; et chez tous les marchands de musique.

LE TROUBADOUR DES SALONS, journal de chant avec accompagnement de guitare, rédigé par A. Romagnesi et Meissonnier.

Chaque numéro contient trois romances à une ou deux voix, et paraît du 1er au 5 de chaque mois, à dater du 1er janvier. Le prix annuel de l'abonnement est de 25 fr. pour piano, et 18 fr. *pour guitare avec des pièces*. On peut s'abonner pour le chant seulement avec accompagnement de guitare sans les pièces, pour 10 fr. par an. On reçoit le tout franc de port : les lettres et envois d'argent doivent être adressés *franco*, à M. A. Meissonnier, éditeur de musique, boulevard Montmartre, n° 25.

Nota. Les trente-six romances que l'on reçoit dans l'année, sont composées par Berton fils, Bruguière, Blangini, Gustave Dugazon, Louis Jadin, Panseron, Plantade, Romagnesi et autres compositeurs des plus distingués.

AVIS AU PUBLIC.

La grande symphonie de Beethoven, œuvre 125, dont la *Revue Musicale* a parlé dans son numéro 5, p. 132, se trouve à Paris, partition et parties séparées, chez MM. les fils de B. Schott, rue de Bourbon, n° 17.

Prix de la partition, 60 fr.

L'Été, grand duo concertant pour piano et violon, dédié à M. E. Baillot par J.-B. Woets, op. 52, 1er livre. Prix : 7 fr. 50 c. Paris, Paccini, boulevard des Italiens, n° 11.

Sérénade nocturne en duo pour piano et violon, faisant suite à *l'Été*, dédiée à M. P. Baillot par M. Woets, op. 52, 2e livre. Prix : 7 fr. 50 c. Paris, Paccini, boulevard des Italiens, n° 11.

Ces deux ouvrages, exécutés plusieurs fois dans les salons de l'auteur et de M. Baillot, ont eu beaucoup de succès; le premier se distingue par une chaleur peu commune.

NOUVELLES RÉCENTES.

On annonce pour la fin de ce mois l'arrivée de mademoiselle Pisaroni à Paris. Les amateurs attendent avec impatience le moment où ils jouiront du plaisir d'entendre cette célèbre cantatrice, en qui l'on retrouve, dit-on, les traces de la belle manière de Marchesi et de Pacchiarotti.

Madame Pasta, qui se rend à Londres, doit passer à Paris sous peu de jours; on espère qu'elle jouera quelques représentations.

REVUE MUSICALE

PUBLIÉE PAR M. FÉTIS,

PROFESSEUR DE COMPOSITION A L'ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE, ET BIBLIOTHÉCAIRE DE CET ÉTABLISSEMENT.

N° II. — AVRIL 1827.

DES RÉVOLUTIONS DE L'ORCHESTRE.

Toutes les parties de la musique ont été soumises à des variations périodiques; mais aucune n'a subi de plus grands changemens que la composition des orchestres. Ces changemens ont eu plusieurs causes : d'une part l'invention de nouveaux instrumens, l'abandon de plusieurs autres, les perfectionnemens de quelques-uns, et surtout l'accroissement d'habileté des exécutans; de l'autre, les progrès de la musique, le besoin de nouveauté, la satiété des choses simples, l'empire de la mode; voilà plus qu'il ne fallait pour provoquer des révolutions plus ou moins remarquables, et nous amener insensiblement à l'éclat de l'orchestre Rossinien.

Il est intéressant de suivre dans ses révolutions cette partie de l'art qui, de nos jours, est devenue si importante. J'examinerai ensuite l'état actuel des proportions de l'orchestre; les perfectionnemens possibles, et cette question qui se présente : Quelles sont les bornes naturelles du développement de l'orchestre?

La nature des instrumens qu'on possédait à l'époque des premiers essais de musique dramatique, ne pouvait donner que des orchestres doux et sourds; c'étaient des violes à cinq, sept ou neuf cordes; des ténors de viole, qui étaient accordés une quinte plus bas que le dessus; des basses de

viole, ou *viole da Gamba*[1], et des contre-basses de viole, qui étaient montées de neuf cordes et qui avaient neuf pieds de haut[2]. Le violon, qui a pris naissance en France, existait déjà, mais était peu répandu; le clavecin, la guitare, le théorbe et la harpe se joignaient toujours aux concerts de violes, et l'orgue tenait lieu d'instrumens à vent; ceux-ci étaient cependant connus. Il y avait des flûtes à bec, percées de six, de neuf et de douze trous; quelques-unes avaient une clef qui était toujours enfermée dans un barillet percé d'un nombre considérable de trous, pour laisser échapper le son; les plus petites s'appelaient *flageolets*, le dessus était nommé *flûte douce*, le ténor *chalumeau*, et la basse de flûte, *laridon*. Tous ces instrumens formaient des harmonies complètes qu'on appelait *concerts de flûtes*[3].

A l'égard des instrumens de cuivre, ils ne servaient au théâtre que pour exprimer les mouvemens de guerre ou la chasse; ils comprenaient la trompette militaire, qui était semblable à notre trompette de cavalerie; la trompette droite appelée *bombarde*, qui était percée de sept trous, avec une clef pour boucher le septième[4]; le cor, ou *cornet à bouquin*, qui était aussi percé de sept trous, dont l'un se bouchait avec une clef: son embouchure était celle de la trompette[5]; enfin le *trombone*, que les Français appe-

(1) La viole et le ténor de viole se jouaient sur le genou, avec l'archet renversé. Dans le seizième siècle, ces violes avaient des cases comme la guitare, pour y poser les doigts; la *viola da Gamba* se tenait entre les jambes, mais se jouait avec l'archet renversé.

(2) On voit cet instrument dans le tableau des *Noces de Cana*, par Paul Véronèse.

(3) La flûte traversière, qui était percée de six trous, sans clef, était connue alors, mais seulement en Allemagne; plus tard, elle s'est introduite en France, en Italie et en Angleterre, et y a pris le nom de *flûte allemande*.

(4) Cette disposition de la *bombarde* et du *cornet à bouquin* a été reproduite et perfectionnée de nos jours dans les *trompettes à clefs*, les *ophicléides*, etc.

(5) Le cor ou cornet à bouquin avait la forme d'une corne; on s'en servait encore au commencement du règne de Louis XIV. Ce n'est qu'à la fin du dix-septième siècle qu'on a appris à tourner les cors ronds; ils ne servirent d'abord que pour la chasse.

laient *saquebute*, et les Allemands *posaune*, et qui avait déjà la forme que nous lui voyons maintenant.

On avait, en Allemagne, dès le commencement du seizième siècle, un grand hautbois rustique qu'on appelait *krumhorn* (cor courbé), parce qu'il avait la forme d'un bâton pastoral. Cet instrument était percé de six trous; il y en avait de diverses grandeurs pour jouer le premier et le second dessus, le ténor et la basse; mais jusqu'au dix-septième siècle on ne se servit au théâtre de hautbois d'aucune espèce.

Le plus ancien monument qui soit venu jusqu'à nous sur la composition d'un orchestre, est l'opéra d'*Orfeo*, composé par Monteverde en 1607, c'est-à-dire environ dix ans après que le premier essai de musique dramatique eût été fait à Florence. Cet ouvrage a eu deux éditions, la première en 1608, la seconde à Venise en 1615; on y trouve en tête l'indication des instrumens qui servent à l'accompagnement, dans l'ordre suivant :

Duoi gravicembani (deux clavecins).
Duoi contrabassi da viola (deux contre-basses de viole).
Dieci viole da brazzo (dix dessus de viole).
Un arpa doppia (une harpe double [1]).
Duoi violini piccoli alla Francese (deux petits violons français).
Duoi chitaroni (deux guitares).
Duoi organi di legno (deux orgues de bois [2]).
Tre bassi da Gamba (trois basses de viole).
Quatro tromboni (quatre trombones).
Un regale (un jeu de régale [3]).
Duoi cornetti (deux cornets).

(1) La harpe double avait deux rangs de cordes pour augmenter la force du son; elle avait été inventée en Irlande, dans le moyen âge.

(2) Par orgue de bois l'auteur entend un jeu de flûte bouché, ou *bourdon*, tel qu'on le fait dans nos grands orgues.

(3) Le jeu de *régale* était un petit orgue composé d'un jeu d'anche monté sur pied, mais sans tuyaux; le son avait de l'analogie avec celui du *phys-harmonica* de nos jours. On trouve encore un jeu de régale dans qnelques orgues anciens.

Un flautina alle vigesima seconda (un flageolet [1]).

Un clarino con tre trombe sordine (un clairon avec trois trompettes à sourdines [2]).

Ces instrumens ne jouent point tous à la fois, Monteverde les a disposés de manière à ce qu'ils s'appropriassent à la qualité des personnages qu'ils devaient accompagner. Ainsi les deux clavecins jouaient les ritournelles et l'accompagnement du prologue, qui est chanté par *la Musique* personnifiée. Les deux contre-basses de viole accompagnaient Orphée; les dix dessus de viole faisaient les ritournelles du récitatif que chantait Euridice; la harpe double servait à l'accompagnement d'un chœur de nymphes; *l'Espérance* était annoncée par une ritournelle des deux violons français; le chant de Caron était accompagné par deux guitares; le chœur des esprits infernaux par les deux orgues; Proserpine par trois basses de viole; Pluton par quatre trombones; Apollon par le petit orgue de régale; et le chœur final des bergers, par le flageolet, les deux cornets, le clairon et les trois trompettes à sourdines. Il y avait sans doute de la maigreur dans la séparation de tous ces instrumens; mais on ne peut nier qu'il en résultât beaucoup de variété.

Plus tard on réunit les instrumens en masses plus imposantes de violons, de violes et de basses; mais les instrumens à vent disparurent à peu près de l'orchestre. En 1634, Étienne Landi, musicien de la chapelle pontificale, écrivit un drame musical, intitulé *Il S. Alessio*, dans lequel l'orchestre est composé de trois parties distinctes de violons, de harpes, de luths, de théorbes, de basses de viole, et de clavecins pour la basse continue. Cet

(1) Le flageolet est indiqué ici sous le nom de *flautina alla vigesima seconda*, parce que sa note la plus grave sonnait la triple octave aiguë du tuyau d'orgue de quatre pieds, qu'on prenait pour base des voix et des instrumens.

(2) Je n'ai vu les trompettes à sourdine indiquées dans aucun autre endroit, et j'ignore ce que c'était. Le clairon était une petite trompette qui sonnait l'octave aiguë.

assemblage paraîtrait aujourd'hui bien sourd, mais il devait produire un effet original.

L'orchestre des compositions de Cavalli, de Carissimi et de Lulli se compose principalement de violons, de violes de diverses grandeurs, de basses de viole et de doubles basses de viole, que les Italiens appelaient *violoni*. Les parties de violon étaient écrites à la clef de *sol* sur la première ligne, et les diverses espèces de violes à la clef d'*ut* sur la première, sur la seconde et sur la troisième lignes. Toutes les partitions de Lulli offrent ces dispositions. Ce compositeur joignit quelques parties d'instrumens à vent à son orchestre. On trouve en divers endroits de ses ouvrages l'indication de flûtes [1], de hautbois [2], de bassons [3], de fagots [4] et de trombes [5]. Mais quoique le nombre

(1) Il ne faut point oublier que c'était des flûtes à bec, et non la flûte traversière, dont l'usage ne commença à se répandre que vers 1710.

(2) Le hautbois ancien (1630) avait huit trous, sans clef; sa longueur totale était de deux pieds; le son en était dur et rauque. Le ténor du hautbois, qu'on appelait *doucine*, était plus bas que le dessus d'une quinte; il avait deux pieds quatre pouces de long, huit trous, dont l'un se bouchait avec une clef qui était enfermée dans un barillet percé de trous, qu'on nommait *pirouette*. La basse de hautbois avait cinq pieds de long et onze trous, dont quatre se bouchaient avec des clefs qui étaient enfermées dans une boîte. Cet instrument, qui était droit et qui avait la forme du hautbois, se jouait avec un bocal comme le basson.

(3) Le basson était d'une seule pièce, et n'avait pas de pavillon comme la basse de hautbois; il avait douze trous, quatre clefs, et descendait plus bas que la basse de hautbois. On le jouait aussi avec un bocal.

(4) Le fagot, instrument qui appartient au genre du hautbois, fut inventé, en Italie, au commencement du dix-septième siècle, par un prêtre nommé *Affranio*. Il était formé de plusieurs pièces comme le basson actuel. On en avait de trois espèces : la première avait douze trous et trois clefs; la seconde avait le même nombre de trous, mais point de clefs. Plusieurs de ces trous se bouchaient avec des chevilles, qu'on ôtait ou qu'on mettait pour jouer dans certains tons. Le troisième fagot s'appelait *courtaut*, parce qu'il était plus petit que les autres; il avait onze trous et trois clefs. On s'en servait pour les basses de *musettes*.

Le dernier instrument de l'espèce du hautbois était le *cervelas*, il avait la forme d'un barillet, et n'avait que cinq pouces de long; on le jouait avec une anche de hautbois. Il était percé de seize trous sur sa capacité, et la disposition en était telle qu'il descendait aussi bas que s'il eût eu trois pieds et demi de long.

(5) Ces trombes n'étaient autre chose que le cornet à bouquin.

des instrumens fût augmenté et leurs accens plus variés, l'accompagnement ne faisait que suivre la voix dans presque toutes les occasions; les ritournelles seules offraient un peu plus de légèreté. Cette manière monotone se perpétua en France jusqu'à Rameau : l'Italie même n'était guère plus avancée au temps de Pergolèse. Leo et Durante furent, dans ce pays, les premiers qui surent mettre dans l'orchestre un intérêt particulier, sans augmenter le nombre des instrumens; mais cet art fut surtout perfectionné par Majo et Jomelli.

L'invention de la clarinette, en 1690, par Jean Christophe Denner [1], l'introduction de la flûte traversière dans les orchestres, et les perfectionnemens du cor de chasse fournirent aux compositeurs des moyens de varier les effets, dont on ne reconnut pas d'abord tout le mérite, parce qu'on n'en sentait pas la nécessité. L'art était neuf alors : les formes du chant étaient loin d'être épuisées; elles seules attiraient l'attention, et les hommes de génie qui brillaient au commencement du dix-huitième siècle procuraient au public de vives jouissances par les choses les plus simples. Plus tard, l'expression de la parole, des situations et des sentimens dramatiques, devint l'objet important pour les artistes et pour les amateurs. Ce n'était point encore le moment de chercher des ressources dans les combinaisons plus ou moins heureuses d'instrumens divers. Seulement, l'accompagnement du chant commençait à se détacher de la partie principale, et à prendre une physionomie particulière. L'habileté des instrumentistes augmentant à mesure que les compositeurs avaient

(1) Jean-Christophe Denner, célèbre luthier, naquit à Leipsick, le 13 août 1655. A l'âge de huit ans, il suivit ses parens à Nuremberg, où ils se fixèrent; il apprit dès son enfance à tourner des flûtes, art dans lequel son père avait beaucoup d'habileté. Jean-Christophe, doué d'un esprit inventif, chercha dans la suite à perfectionner cet instrument, et inventa, outre la clarinette, ceux qui ont été connus sous les noms de *stock fagott* (basson à canne), et de *racketten fagott* (basson à raquette ou à fusée), lesquels ont cessé depuis long-temps d'être en usage. Denner mourut à Nuremberg, le 20 avril 1707, laissant deux fils qui ont soutenu dignement la réputation de leur père.

besoin d'étendre le cercle de leurs effets, permettait de varier les formes mélodiques de l'orchestre. Jomelli, Piccini et Gluck, à qui l'on doit beaucoup d'heureuses innovations en ce genre, suivaient plutôt la pente où les entraînait leur génie que le goût du public; car celui-ci était encore loin de discerner dans l'effet général de la musique ce qui appartenait à l'orchestre. On peut même dire que cet orchestre l'importunait plus qu'il ne lui était agréable. Le chant, le chant seul attirait son attention; et tout ce qui pouvait l'en distraire lui déplaisait. De là vient qu'on adressait souvent aux musiciens que je viens de nommer le reproche de trop sacrifier aux instrumens.

Le développement des formes de l'opéra bouffe par Galuppi donna naissance aux morceaux dans lesquels le principal intérêt est jeté dans l'orchestre, tandis que les chanteurs ne font qu'une sorte de conversation *de note et parole*. Cette idée perfectionnée par Paisiello, Cimarosa, Guglielmi, Mozart et Rossini, est devenue la source d'une foule d'effets charmans et de morceaux parfaits en leur genre.

Haydn, en perfectionnant les formes de la symphonie, prépara, vers 1760, l'importance que l'orchestre allait acquérir dans la musique dramatique. C'était à Mozart qu'était réservée la gloire de créer cette importance, sans qu'on pût l'accuser de chercher dans des effets d'instrumens des ressources à défaut de chant, d'expression ou de force. Génie original s'il en fut jamais, nul n'a eu plus que lui des chants suaves, expressifs et vigoureux; mais comme son organisation toute musicale le portait à perfectionner tout ce qu'il touchait, il sut donner à son instrumentation un degré d'intérêt dont il n'y avait point eu d'exemple jusqu'à lui, et sut s'arrêter au point qu'il semble qu'on ne puisse dépasser sans que ce soit au détriment du chant et sans qu'il en résulte de la fatigue pour les organes. Il faut se rappeler que ses beaux ouvrages ont été composés de 1786 à 1792, et qu'avant cette époque, on ne voit point qu'aucun autre musicien eût étudié comme lui les ressources de la qualité de son de chaque instrument; son

orchestre est toujours le résultat d'un sentiment vif et profond, et jamais d'un calcul. On peut le dire sans crainte d'être jamais démenti, Mozart a atteint le point le plus élevé de perfection dans l'instrumentation du final du second acte des *Noces de Figaro*, de presque tout *Don Juan*, et de *la Flûte enchantée*.

Les travaux de Paisiello, de Cimarosa et de leurs successeurs n'ont rien ajouté aux inventions de ce grand artiste : ces musiciens sont même restés fort au-dessous de lui, soit sous le rapport de la variété d'harmonie, soit sous celui des effets d'orchestre. En France, Méhul et M. Cherubini ont ajouté aux ressources créées par Mozart les perfectionnemens de l'instrumentation de cuivre[1], et des formes d'accompagnemens contraints et symétriques dont on peut tirer bon parti quand on n'en abuse pas. Mais l'Italie était destinée à être le théâtre d'une révolution complète tant dans le système harmonieux que dans celui de l'instrumentation, révolution dont nous avons été les témoins et dont Rossini est l'auteur. Après avoir emprunté à Mozart, à Beethoven, à Cherubini et à Méhul leurs moyens d'effet, auxquels il a fait subir les modifications de son génie, lui-même s'est porté en avant par les additions qu'il a faites aux procédés employés par ses prédécesseurs. Ses compositions offrent les premiers exemples de quatre parties de violon, la réunion formidable de quatre cors, trompettes ordinaires, trompettes à clefs, trombones, ophycléides, etc., servant seuls à l'accompagnement de quelques morceaux; les formes variées de dessein et d'harmonie de ces instrumens, qui y paraissaient peu propres, et l'usage constant de la grosse caisse, des cymbales et des triangles. Les effets admirables qu'il en a tirés le justifient de l'abus des moyens; et rien ne prouve mieux son génie que d'avoir pu faire aimer tout ce bruit à un peuple qui auparavant avait de l'aversion pour tout accompagnement trop nourri.

(1) C'est dans leurs ouvrages qu'on trouve pour la première fois quatre cors dans différens tons, et un emploi très heureux des sons bouchés de cet instrument.

Tout en rendant justice au talent supérieur, on est forcé de convenir néanmoins que les proportions de l'orchestre sont rompues par l'usage fréquent de ces instrumens si bruyans. Le fondement des orchestres sera toujours le violon et la basse; mais comme leur nombre n'a point été augmenté jusqu'ici dans les théâtres des principales villes de l'Europe, il arrive que la sonorité des instrumens à cordes est étouffée sous celle des flûtes, des hautbois, des clarinettes, des bassons, des cors, des trompettes, des trombones, des ophycléides, des timbales, de la grosse caisse et des cymbales. A l'Opéra de Paris, les violons et les basses étant très nombreux, ce défaut n'est pas très remarquable; mais déjà il est sensible au théâtre Italien, et c'est bien pis dans les provinces. Cependant il n'est pas toujours possible d'augmenter les masses proportionnellement; la rareté des artistes, le défaut d'emplacement, peuvent s'y opposer. Il est donc fâcheux d'être arrivé au point d'avoir besoin d'un excès d'effets qui finissent par se nuire.

Mais en supposant que les proportions pussent s'établir partout, une question se présente; la voici : abstraction faite des créations du génie, que fera-t-on maintenant pour continuer la marche progressive des effets dont on est devenu si avide? espère-t-on en obtenir de nouveaux en augmentant les moyens de faire du bruit? non; car ces moyens mêmes sont interdits, à moins qu'on n'augmente le diamètre des tambours et des timbales. D'ailleurs on se lasse du bruit comme de toute autre chose. D'un autre côté, il y aurait peut-être beaucoup de difficulté à ramener le public à la simplicité d'orchestre de Cimarosa et de Paisiello; car remarquez qu'il faudrait bien plus de génie pour faire adopter cette marche rétrograde qu'il n'en a fallu pour nous conduire au point où nous sommes. Que reste-t-il donc à faire? Il me semble qu'on peut l'indiquer; voici mes idées à cet égard.

La variété est, comme on sait, ce qu'on désire le plus dans les arts, et ce qui est le plus rare. Le moyen d'obtenir le meilleur effet de l'orchestre serait donc d'établir cette variété dans l'instrumentation, au lieu d'adopter un

système qui se représente à chaque morceau, comme on l'a fait depuis l'invention du drame musical. Tous les opéras du dix-septième siècle ont pour accompagnement des violons, des violes et des basses de viole; ceux du commencement du dix-huitième sont accompagnés par des violons, des basses, des flûtes et des hautbois : successivement les ressources augmentent; mais les formes de l'instrumentation sont toujours les mêmes tant qu'un système est en vigueur. De nos jours il est rare de trouver un air, un duo, une romance même qui n'aient pour accompagnement deux parties de violon, alto, violoncelle, contre-basse, flûtes, hautbois, clarinettes, cors, trompettes, bassons, timbales, etc. Quelle source de monotonie qu'une semblable obstination à reproduire toujours les mêmes sons, les mêmes accens, les mêmes associations! Pourquoi, avec des moyens bien plus développés, n'imiterait-on pas l'idée si heureuse de Monteverde de donner à chaque morceau une physionomie particulière, par la différence de sonorité des instrumens? On aurait des airs, des duos, des romances, des quatuors même accompagnés seulement par des instrumens à cordes de différentes espèces, ou même d'une seule, telle que des violoncelles ou des violons et altos, ou enfin des doubles quatuors, dont l'un serait à sons soutenus et l'autre à sons pincés. On pourrait également employer des flûtes ou des clarinettes seules, des hautbois avec des cors anglais et des bassons. Mais pour user de ces moyens, il faudrait compléter certains systèmes d'instrumens tels que celui des flûtes et des clarinettes.

L'espèce du violon offre une suite complète dans ses premiers et seconds violons, altos, violoncelle et contre-basse. Le hautbois, qui se divise aussi en premier et second, a pour quinte le cor anglais, pour violoncelle le basson, et pour contre-basse le *contra-fagotto;* enfin l'instrumentation de cuivre à un double système complet; celui des trompettes ordinaires, des cors et des trombones dont le son se modifie principalement par les lèvres, et celui des trompettes à clef, et des ophycléïdes alto, tenor et basse. Mais

la flûte et la clarinette n'ont pas les mêmes avantages. Iwan Müller, à qui l'on doit les perfectionnemens de ce dernier instrument, et qui a été frappé de cette considération, a donné la *clarinette-alto*, et s'est occupé de la construction d'une *clarinette-violoncelle* : j'ignore quel est le résultat de ses recherches, mais il serait intéressant qu'il pût accomplir son dessein. A l'égard des flûtes, il y aurait un moyen de suppléer à leur insuffisance dans certains cas ; ce serait d'avoir dans l'orchestre un jeu d'orgue qui serait composé de tous les registres possibles de flûtes ouvertes et bouchées.

On pourrait user de la variété d'effets que je propose, non-seulement dans des morceaux différens, mais même dans le cours d'une scène. La réunion de toutes les ressources aurait lieu dans les situations fortes, dans les *finales*, etc., et l'on en tirerait d'autant plus d'effet que cette réunion serait plus rare.

Tout cela, dira-t-on, n'est pas le génie. Je le sais bien, et cela est heureux; car s'il y avait des procédés pour faire de bonne musique, ce ne serait plus un art ; on ne l'écouterait plus. Mais pourquoi ne point offrir à ce génie, sans lequel on ne peut rien, toutes les ressources que l'expérience et la réflexion font trouver? Pourquoi borner son domaine? Réduisez Mozart et Rossini au quatuor de Pergolèse, ils trouveront de beaux chants, une harmonie élégante même, mais ils ne pourront produire les effets si énergiques que vous admirez dans leurs compositions. Comment supposer l'existence de la dernière scène de *Don Juan* (telle qu'on la joue au Théâtre-Italien) ou le final de *Moïse* avec des violons, des altos et des basses? N'en doutons pas, ces beaux effets sont le résultat d'un orchestre formidable, et du génie qui a su le mettre en œuvre. Les grands maîtres des anciennes écoles ont aussi inventé des effets d'un autre genre avec des moyens bien plus simples. Eh! voilà pourquoi je demande qu'on ne renonce point à ces moyens; je désire qu'on use de tout : le reste est l'affaire du talent. Tout le monde a remarqué qu'au théâtre les morceaux sans accompagnement plaisent tou-

jours quand ils sont bien chantés : cet effet est une conséquence naturelle d'un changement de moyens, indépendant même de la manière plus ou moins heureuse dont le compositeur l'emploie.

Il y a eu, comme je l'ai fait voir dans la partie historique de cet article, une progression continuée jusqu'aujourd'hui dans le développement de l'instrumentation : cette progression peut-elle continuer? Je ne le crois pas. Que faut-il donc faire pour ne point tomber dans la monotonie? Voilà toute la question. Je crois la résoudre en proposant de jeter un coup d'œil en arrière, non pour abandonner ce que nous possédons, mais pour nous enrichir de ce qu'on a abandonné.

FÉTIS.

BIOGRAPHIE.

Abell (Jean), chanteur de la chapelle de Charles II, naquit en Angleterre, vers le milieu du 17e siècle. Doué d'une très belle voix de ténor, il joignait à cet avantage celui de jouer supérieurement du luth. Le roi, qui admirait son chant, avait formé le dessein de l'envoyer au carnaval de Venise avec un autre Anglais, afin de montrer aux Italiens qu'il y avait de belles voix en Angleterre. Mais le chanteur qui devait accompagner Abell ayant manifesté beaucoup de répugnance pour ce voyage, le roi abandonna son projet. Abell continua à faire partie de la chapelle royale jusqu'à la révolution de 1688, où il fut renvoyé, parce qu'il était de la communion romaine. Il voyagea alors à l'étranger, et chanta avec succès dans plusieurs villes d'Allemagne. Les concerts qu'il donnait lui procurèrent beaucoup d'argent, et il aurait pu vivre dans l'aisance, si son imprévoyance et ses profusions ne l'eussent réduit à voyager dans les provinces, son luth sur le dos, exposé à la misère et aux fatigues d'un mu-

sicien ambulant. Dans ses courses, il parcourut toute la Pologne. Arrivé à Varsovie, il reçut une invitation de se rendre chez le roi, et celui qui était chargé de cette commission, lui fit observer qu'il y aurait quelque danger pour lui à ne point obéir. Néanmoins il s'excusa sur la fatigue du voyage. Quelques instans après, il reçut l'ordre positif de se rendre à la cour le lendemain. À son arrivée, on le fit asseoir sur une chaise placée au milieu d'une vaste salle; mais à peine y eut-il pris place que cette chaise s'éleva à une grande hauteur. Alors le roi et sa cour parurent dans une galerie, et en même temps plusieurs ours furent lachés dans la salle au-dessous du pauvre Abell. On lui donna l'alternative de chanter sur-le-champ, ou d'être dévoré par les ours : on devine son choix. Quel que dût être sur l'artiste l'effet de cet acte d'un despotisme stupide, il a déclaré depuis qu'il n'avait jamais mieux chanté. Après avoir employé plusieurs années à voyager, Abell revint en Angleterre en 1701, et dans la même année, il fit paraître une collection d'airs en différentes langues, avec une dédicace à Guillaume III, où il le remercie de lui avoir permis de revenir dans sa patrie. Roger, d'Amsterdam, publia aussi dans le même temps un recueil, intitulé : *les Airs d'Abell pour le concert de Duole*. Enfin, on trouve deux airs du même auteur dans la collection intitulée : *Pills to purge melancoly*, tom. IV. Il paraît qu'Abell vivait encore en 1714; mais on ignore l'époque précise de sa mort.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL ITALIEN,

Première représentation de la Pastorella Feudataria,

MUSIQUE DE M. VACCAI. — DÉBUTS DE MADEMOISELLE FERLOTTI.

---

21 *avril*. Les débuts d'une cantatrice qui jouit de quelque réputation en Italie, et la première représentation d

l'ouvrage d'un compositeur dont le nom seul était connu parmi nous, avaient attiré moins de monde qu'on aurait pu s'y attendre. Plusieurs loges étaient vides au commencement de la soirée; beaucoup d'autres le furent avant la fin. Un bon génie avait sans doute inspiré les absens; une triste expérience détermina la retraite des autres. Heureux ceux que le devoir n'enchaînait point dans la salle, et qui pouvaient se soustraire par la fuite à l'action somnifère de l'œuvre de M. Vaccai.

Tout le monde se rappelle qu'on représenta au théâtre de l'Opéra-Comique, en 1819, un drame musical intitulé *la Bergère Châtelaine*, qui eut beaucoup de succès, et qui est resté au théâtre. L'auteur de la musique, M. Auber, jeta dans cet ouvrage les fondemens de la brillante réputation qu'il a consolidée depuis par *Emma, Leicester, la Neige, etc.* La fraîcheur des chants, l'élégance des accompagnemens, la couleur locale, qui brillaient dans *la Bergère Châtelaine*, réunirent les suffrages du public et des connaisseurs. C'est ce même sujet que l'administration du Théâtre-Italien vient d'offrir aux dilettanti dans *la Pastorella Feudataria;* mais au lieu de la musique piquante de l'auteur d'*Emma*, le public n'a entendu dans la pièce italienne qu'une suite de phrases décolorées, une pâle imitation des formes rossiniennes, et deux actes énormes n'ont point montré une inspiration de quelques secondes. Est-il vrai que de pareilles choses réussissent en Italie? Est-il vrai que M. Vaccai partage avec Mercadante la domination de la scène lyrique dans le pays qui a vu naître Rossini? S'il en est ainsi, plaignons ce beau pays d'être arrivé à ce degré de décadence.

Je viens de dire que M. Vaccai imite Rossini; mais c'est seulement dans les procédés mécaniques de l'art, dans ces *crescendo* que l'auteur de *Moïse* abandonne à ses faibles imitateurs, et qu'il dédaigne aujourd'hui; dans tout le reste, M. Vaccai ne semble pas avoir compris son modèle. Son orchestre, quoique visant au bruit, est si décoloré, si nul, qu'on aurait peine à croire qu'il est composé des mêmes instrumens qu'on entend dans *Otello* ou dans le *Barbier*

de Séville, et que les musiciens sont en nombre suffisant. L'air du Podesta, *Che razza di villani*, présentait un bon motif bouffe; mais tout y est commun et sans effet. On en peut dire autant du duo, *Se per lei solo io vivo*, de la cavatine, *Pace, tesoro del cuore*, des chœurs, et de presque tous les airs. Une romance, *Presso un ruscello limpido*, et le duo qui le suit; un petit *quintetto* du *finale* du premier acte, et un duo assez comique, *Cara Altezza*, ont paru meilleurs que les autres morceaux, mais sont encore bien faibles. Il y a, d'ailleurs, dans cet ouvrage un défaut très sensible pour l'époque actuelle; c'est la rareté des morceaux d'ensemble et la longueur des récitatifs; ceux-ci occupent plus des deux tiers de la pièce.

Il est difficile de porter un jugement sur le talent de mademoiselle Ferlotti après une seule audition; sa crainte était telle dans ce premier essai, qu'il lui fut presque impossible de chanter sa première cavatine. Elle s'est rassurée un peu dans la scène suivante, et a dit assez bien sa romance *Presso un ruscello*, ainsi que l'ensemble du duo suivant; dans le reste, elle a été inégale. En général, sa voix paraît avoir de la sécheresse et de la dureté; quelques syllabes semblent lui être défavorables, et provoquer une émission de sons de la gorge; mais elle n'est point étrangère à l'art du chant, et paraît avoir un sentiment juste et convenable. Au reste, je le répète, il faut une autre épreuve pour la juger. Donzelli et Zuchelli ont fait preuve de talent autant que cela se pouvait dans une composition aussi faible. Pellegrini a été plaisant comme acteur; mais comme chanteur! hélas!

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Première représentation de la Lettre Posthume,

OPÉRA-COMIQUE EN DEUX ACTES, MUSIQUE DE M. FRÉDÉRIC KREUBÉ.

Un épisode du roman de Walter-Scott, intitulé *Red Gauntlet*, a fourni le sujet de cette petite pièce. Un seigneur

de village a reçu d'un de ses fermiers mille écus que celui-ci lui devait. Au moment où il venait de signer la quittance, il meurt subitement. Son intendant trouve cette quittance et la soustrait, afin d'obliger le fermier à payer deux fois ou à lui accorder la main de sa fille. Mais le valet du fermier a été témoin secret de l'action de l'intendant; par une manœuvre adroite il parvient à s'emparer de la cassette qui renferme la quittance; le fourbe est confondu, et Cécile épouse un jeune paysan qu'elle aime. De jolis détails semés dans l'ouvrage n'ont pu racheter quelques inconvenances qui tiennent au fond du sujet : le public s'est montré sévère et la pièce n'a obtenu qu'un succès contesté. Les auteurs des paroles sont MM. Scribe et Melesville.

Cette courte analyse indique assez que rien n'était moins propre à la musique que la *Lettre Posthume*. Aucun morceau n'est amené par les situations, en sorte que le musicien n'a eu à traiter que de ces morceaux de placage qui peuvent être placés indifféremment où l'on veut, et qui repoussent l'inspiration plutôt qu'ils ne la sollicitent. M. Kreubé a senti la difficulté, et n'a point tenté l'impossible en voulant donner des formes musicales à ce qui les excluait. Il s'est borné à soigner son ouverture, dont les détails ont paru gracieux.

THÉATRE DE L'ODÉON.

Première représentation de la Folle de Glaris,

DRAME LYRIQUE EN DEUX ACTES, MUSIQUE DE MM. CONRAD KREUTZER ET PAYER.

On connaît en Allemagne un monodrame intitulé *Cordelia*, dont la musique jouit d'une estime méritée. Le sujet est celui d'une jeune fille qui a été séduite et abandonnée. Elle erre dans les montagnes et sur des rochers escarpés; des paysans sont à sa recherche, et des chœurs interrompent seuls ses monologues. On sent qu'un pareil sujet ne

peut fournir qu'un petit nombre de scènes, par l'impossibilité d'y introduire de la variété; aussi l'ouvrage n'est-il qu'en un acte. On ne sait quels motifs ont pu guider les auteurs qui ont entrepris de l'arranger pour la scène française sous le nom de *la Folle de Glaris*, lorsqu'ils se sont décidés à le mettre en deux actes, et à y introduire des personnages étrangers. Ces changemens n'ont pu se faire sans toucher à la musique, et conséquemment sans lui ôter sa couleur individuelle. La manie de tous nos arrangeurs est de croire qu'ils améliorent les ouvrages par l'amalgame de leurs idées avec celles des auteurs primitifs. Ils ne s'aperçoivent pas que leurs conventions vulgaires sont incompatibles avec des créations originales, et que leurs prétendues améliorations ne sont que des avortemens ou des superfétations.

La Folle de Glaris prouve évidemment ce que j'avance; en délayant dans deux actes fort longs une situation fatigante, M. Payer et son collaborateur ont rendu les défauts du sujet plus remarquables. En ajoutant des morceaux à la musique de M. Conrad Kreutzer, ils lui ont ôté son cachet d'originalité, et pour ajouter à cette malheureuse idée, M. Payer n'a fait que de la musique détestable, de la musique de piano mal faite, mal modulée, mal écrite et qu'on ne peut chanter. C'est particulièrement dans le second acte que ces additions ont eu lieu; c'est celui qui produit le moins d'effet. Il y a surtout un trio qu'on ne peut comprendre. Quoique le public du théâtre de l'Odéon soit peu musicien, son instinct l'a bien guidé dans cette circonstance, car il a empêché d'applaudir ce morceau. Ce qui est de M. Kreutzer ne brille pas par des chants heureux; la couleur en est peut-être trop uniforme; mais on y trouve de l'originalité, une teinte locale et de beaux chœurs: en un mot, c'est de la musique fort estimable.

M^me^ Schütz montre dans le rôle d'Adèle, qui n'est autre que la *Cordelia* de la pièce allemande, une chaleur, un abandon, une ame qui lui fait beaucoup d'honneur. Comme actrice, son jeu n'est peut-être pas très correct; ses gestes

sont trop multipliés, son agitation trop constante; mais on remarque au milieu de ces défauts une manière de sentir vive, profonde, des nuances délicates et des effets inattendus. Son chant ressemble à son jeu; moins correct que senti, il laisse quelquefois à désirer sous le rapport de la mise de voix et de la vocalisation; mais il satisfait souvent par d'heureuses inflexions et par une chaleur peu commune. En somme, Mme Schütz est un artiste fort distingué.

On doit des éloges au jeune Dupré pour la manière dont il a chanté le rôle du pâtre qu'on lui a donné dans cet ouvrage. En plaçant cet acteur convenablement, on pourrait en tirer bon parti, car, si sa voix est médiocre et sa vocalisation défectueuse, il est doué d'un sentiment exquis, et sa manière de phraser est quelquefois parfaite. Je ne dirai rien de Lecomte dont le rôle est insignifiant, ni de Leclerc, si ce n'est qu'il chante faux.

FÉTIS.

SALLE CHANTEREINE.

Concert de Madame Jules Chèvre,

HARPISTE.

---

21 *avril*. Le mauvais temps, l'éloignement où la salle Chantereine se trouve du centre de Paris, enfin la multiplicité des concerts particuliers dans le cours de la saison, avaient éloigné la foule de celui de Mme Jules Chèvre. Soit qu'elle eût fondé quelque espoir sur la recette, soit qu'elle n'eût eu que le dessein de se faire connaître, elle a manqué également son but, car la salle était à peu près vide.

Cette dame n'est point dépourvue de talent; mais ce talent n'est peut-être pas de nature à être mis en évidence. Sa main gauche est faible; elle s'agite beaucoup sur sa harpe, et son jeu manque de charme. Il se peut que la timidité ait nui à ses moyens. Mlle Solère, qui a joué plu-

sieurs morceaux de piano, a déployé beaucoup plus d'exécution qu'au concert spirituel : en travaillant, elle deviendra une pianiste distinguée. M. Brod, qui ne s'était point épargné et qui jouait dans cinq morceaux concertans, est toujours parfait et fait aimer le hautbois. MM. Meifred et Barizel ont fait preuve d'un talent réel sur le cor et sur le basson. Quant à M. Tilman, qui s'est fait entendre dans deux morceaux sur le violon, il a laissé beaucoup à désirer pour la justesse. Rien de plus faible, pour ne rien dire de pis, que le chant de Péronnet et de Mme Pouilley; heureusement les romances de Bruguière ont jeté sur les oreilles des assistans un baume réparateur.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

GÊNES, 6 *avril*. On vient d'exécuter ici pour la première fois, à l'occasion de l'arrivée du roi, un oratorio intitulé *Samson*, qui contient des parties d'autant plus remarquables, que l'auteur, Emmanuel Borgotta, est à peine âgé de 16 ans.

TRÉVISE, 3 *avril*. L'academie *Filodramatica* de cette ville a donné le 31 mars la première représentation d'un opéra sérieux, intitulé *Bianca e Fernando*, qui a obtenu beaucoup de succès. L'auteur du libretto, celui de la musique, les chanteurs, les musiciens de l'orchestre, le décorateur et le machiniste sont tous citoyens de Trévise, et se sont distingués autant par leurs talens que par leur amour pour l'art dramatique. Giovanni Belio, qui a composé la musique de ce drame, est très jeune et donne des espérances. La gazette de Venise donne beaucoup d'éloges aux chanteurs Pietro Sartori, Paolo Pola, Andrea Grollo, Giovambatista Bertoni, Antonio Vetturi et Annetta Fontebasso.

Vienne. On a monté à l'Opéra pendant le mois de janvier deux ouvrages nouveaux pour nous, quoique le premier soit déjà vieux de quelques années. Cet opéra est le *Solitaire* de Carafa, dans lequel on a trouvé de jolies choses, mais qui a été reçu froidement : le second ouvrage, qui a éprouvé un accueil infiniment plus favorable, est *Marie* de Planard et Herold. Le drame est intéressant, et présente pour la musique des situations que le compositeur a su exprimer. Nous avons déjà entendu de bonnes choses d'Hérold, et cette partition est certainement du nombre. Il ne sacrifie que rarement à la mode rossinienne, et il se montre plus souvent artiste créateur; les finales, plusieurs chansons et romances originales, et le duo d'adieu extrêmement touchant d'Adolphe et de Marie ne seraient pas indignes d'être signés d'un nom beaucoup plus célèbre.

(*Gazette musicale de Berlin.*)

Berlin, 12 *avril*. S. M. la reine douairière de Bavière a assisté le 8 à l'inauguration d'un nouveau local bâti exprès pour l'académie de chant du professeur Zelter. Les salles spéciales de concert ne manquent pourtant pas ici, et la plus connue réunit toutes les qualités désirables; mais l'académie, dirigée par M. Zelter, s'est trouvée assez nombreuse pour en faire construire une particulière : on compte en ce moment trois cents chanteurs dans cette société. On a chanté à cette occasion un choral de la composition du professeur-directeur Zelter et une messe à six voix de Fasch, de la manière la plus satisfaisante. On y doit exécuter le vendredi-saint *la Passion* de Graun. En général, la musique religieuse est très recherchée par les professeurs et par les *dilettanti* : on s'attache surtout au style ancien, depuis qu'on a crû remarquer que toutes les compositions religieuses modernes sont plus ou moins abâtardies par l'invasion du genre de l'opéra. Haendel est surtout devenu à la mode ; M. Milder a fait exécuter, pour son bénéfice, son oratorio de *Josué*. Le public n'en a pas été aussi satisfait qu'on aurait dû s'y attendre. Cela tient à ce que cet oratorio, quoique

digne de Haendel dans beaucoup de parties, n'est pas à la hauteur des meilleurs de ce maître. La disposition du texte l'avait forcé à faire trop de récitatif et d'airs. En ce moment toutes nos librairies musicales sont occupées à reproduire les compositions de Haendel, avec accompagnement arrangé pour le forté-piano.

Mme Catalani a donné le 6 un concert qui avait attiré une foule immense. A l'exception d'un air de la *Clémence de Titus* et du *God save the King* obligé, elle n'a guère chanté que des morceaux médiocres d'auteurs italiens qui nous étaient entièrement inconnus et dont nous avons même oublié les noms. Son succès a été complet. Plusieurs personnes ont prétendu que sa voix avaitgagné dans le grave les notes qu'elle a perdues à l'aigu; cependant on doit dire que les connaisseurs ne se sont pas réunis aux applaudisseurs. Elle doit chanter aujourd'hui à l'Opéra dans un concert spirituel dont voici le programme : 1° Introduction du *Messie*, de Haendel; 2° *Consolez mon peuple*, air du *Messie*, chanté par Mme Catalani; 3° Chœur du *Messie*; 4° *Gratias agimus tibi*, de Guglielmi, par Mme Catalani; 5° *Alleluia*, de Haendel; 6° *Je sais que mon Sauveur existe*, du *Messie* de Haendel, par Mme Catalani; 7° Chœur de la *Fête d'Alexandre*, de Haendel; 8° *Ah! parlate* du *Sacrifice d'Abraham*, de Cimarosa, par Mme Catalani. 2e Partie: *Requiem*, de Mozart, par les chanteurs de l'Opéra. Il est à remarquer que l'annonce de ce concert donne en anglais et en allemand les paroles des airs du *Messie*, chantés par Mme Catalani, ce qui fait croire qu'elle chantera en anglais, tandis que les choristes ne pourront chanter qu'en allemand.

Nous avons parlé de la *Passion* par Graun. C'est encore cet ouvrage que doit faire exécuter l'organiste Hasmann, le samedi 14, dans l'église de la garnison, au bénéfice des musiciens pauvres et des veuves et orphelins de musiciens. Les solos seront chantés par Mlles Sonntag, Carl et Hoffmann, et par MM. Blume et Jaeger; les masses sont confiées aux membres de l'institut de chant de l'organiste

Hasmann : l'orchestre se composera de la chapelle royale dirigée par M. Moeser. Nous voyons encore que ce même oratorio de la *Passion* de Graun a été choisi par l'académie de chant de Francfort-sur-l'Oder, pour être exécuté le vendredi saint.

Le célèbre pianiste Ferdinand Ries a donné plusieurs concerts. Son talent, comme exécutant, est incontestablement très grand, mais moins sensible que celui de quelques pianistes à la mode, en ce qu'il est sans prétention, et ne saisit pas d'abord la multitude. Quelques personnes pensent même qu'on ne retrouve plus dans son jeu la chaleur qu'on remarque dans ses grandes compositions. Ses symphonies, qui renferment des beautés et qui sont fort bien écrites, ont été particulièrement goûtées. On dit qu'il s'occupe d'un opéra en trois actes.

On a remis au théâtre de Kœnigstadt le petit opéra *Dorf im Gebirge* (*le Village des Montagnes*) de Kotzebue, musique de Weigl. M[lles] Sonntag et Schultz et M. Spitzeder s'y sont particulièrement distingués.

Pétersbourg, le *4 avril*. La société philarmonique a donné dans son ancienne salle un concert au bénéfice des veuves et orphelins de musiciens, où l'on a exécuté pour la seconde fois, à la demande du public, la Messe du Sacre de L. Cherubini.

Le 9, M. Reinhardt, élève de Fieldt et pianiste d'un grand mérite, a donné son premier concert à la salle philarmonique. On y a entendu l'ouverture d'Oberon de C. M. de Weber; une concertante de Romberg, pour violon et violoncelle exécutée par MM. Bœhm et Meinhard, un air de Rossini, chanté par M[me] Wilde, le quatrième concerto de Field et une pièce de Moschelès exécutés par M. Reinhardt.

ANNONCES DIVERSES.

SOUSCRIPTION.

Le Siége de Corinthe, opéra en trois actes, musique de G. Rossini; *Moïse*, opéra en quatre parties, du même auteur, réduits avec accompagnement de piano.

Après le succès remarquable qu'ont obtenu ces deux ouvrages, et particulièrement le dernier, il est inutile de s'étendre sur leur mérite; mais il ne l'est pas de faire remarquer aux amateurs qui ont déjà les partitions de *Maometto* et de *Mose*, que c'est une des études les plus intéressantes qu'on puisse faire que de comparer les idées d'un artiste tel que Rossini, dans des circonstances différentes, et de voir quelles ont été les modifications de sa pensée en transportant ses ouvrages sur la scène française.

L'éditeur du Répertoire des Opéras français, jaloux d'enrichir sa collection, publie ces deux partitions réduites pour le piano.

Le prix de la souscription est fixé à 48 fr. net pour les deux ouvrages qui paraîtront avant le 15 mai.

A cette époque, chaque partition sera marquée 60 fr. Elles formeront les 9 et 10e livraisons du Répertoire des Opéras français, dont les huit premières se composent d'*Armide*, *Iphigénie en Aulide*, *Iphigénie en Tauride*, *Alceste*, *Orphée*, *la Mort d'Abel*, *Œdipe*, *Dardanus*, dont le prix net est de 18 fr. pour chaque partition.

On souscrit à Paris, chez E. Troupenas, successeur de madame veuve Nicolo, rue de Menars, n° 3, et chez les principaux marchands de musique de France.

L'éditeur publie en ce moment les morceaux détachés de *Moïse*, avec accompagnement de piano et de guitare, et des fantaisies, variations, contredanses, pour tous les instrumens, sur les motifs de cet opéra.

La grande partition paraîtra incessamment.

On trouve chez Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevard des Italiens, n° 11, les duos et la romance de *la Pastorella feudataria*, de Vaccai, qui a été représentée au Théâtre-Italien, samedi 21 avril.

Le premier cahier de *l'Écho lyrique*, journal de chant,

vient de paraître à la même adresse. Il se compose d'une *Tyrolienne*, à deux voix, par M. Grast, d'une *Élégie*, de Parny, et d'un beau duo de la *Didona*, de Mercadante.

Le prix de l'abonnement pour l'année (qui renferme pour environ 70 à 80 francs de musique) est de 25 francs. On reçoit les cahiers franc de port. On souscrit à Paris, chez Pacini, à l'adresse ci-dessus, et à Genève, chez M. Grast.

A. Reicha : Chœur sur l'air *Do, do, l'enfant do*, 3 fr. 75 cent.

De Sayve : op. 12. 2^me^ trio pour piano, violon et violoncelle, 9 fr.

Gallay : op. 11. 4^me^ solo pour le cor, avec accompagnement de piano ou d'orchestre, 7 fr. 50.

Chez Zetter et compagnie, faubourg Poissonnière, n° 3.

F. Fétis, sextuor pour piano à quatre mains, deux violons, alto et violoncelle, op. 5. Paris, Janet et Cotelle, prix : 9 fr.

—Fantaisie pour piano à quatre mains sur l'air: *L'amour est un enfant trompeur*. Paris, Ph. Petit, prix : 4 fr. 50 c.

— Trois sonates faciles pour piano à quatre mains, op. 8. Paris, Petit jeune, rue Vivienne, n° 6, prix : 6 fr.

— Grand duo pour piano et violon, op. 10. Paris, Carli, prix : 6 fr.

REVUE MUSICALE

PUBLIÉE PAR M. FÉTIS,

PROFESSEUR DE COMPOSITION A L'ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE, ET BIBLIOTHÉCAIRE DE CET ÉTABLISSEMENT.

N° 12. — AVRIL 1827.

EXAMEN DE L'ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE

En Italie, en Allemagne, en Angleterre et en France.

SIXIÈME ARTICLE.

ALLEMAGNE.

L'examen de la musique en Allemagne m'a conduit à la fin du siècle précédent; mais les bornes d'un article m'ont forcé de négliger les musiciens qui, appartenant à ce siècle et à celui-ci, composent l'époque intermédiaire entre celle de Haydn et la nôtre. Winter, Weigl, Wranitzky, Pleyel, Dittersdorf, Krommer, Fasch, Hoffmeister, Danzi, Gyrowetz et Zumsteeg appartiennent à cette époque. Si je n'y range point Beethoven, c'est parceque ses travaux les plus importans ont été faits de nos jours, et parce qu'on le considère généralement comme le chef de l'école actuelle.

Parmi les compositeurs que je viens de nommer, Winter et Weigl se sont surtout distingués dans le style théâtral. Le premier, Pierre Winter, né en Bavière en 1758, fut d'abord second maître de chapelle de l'électeur en 1770, et devint ensuite chef de cette chapelle. Il obtint à différentes époques des congés de sa cour pour faire des voyages en Italie, en Angleterre et en France; mais

il ne prit jamais d'engagement au service d'aucun prince étranger. Au nombre des ouvrages dont il a enrichi la scène, on remarque : *Hélène et Paris*, *Bellérophon*, à Manheim en 1787 ; *Psyché*, opéra allemand, *Circé*, en italien, *Orphée*, pantomime avec chant, *Léonard et Blandine*, *Cora et Alonzo*, *Armide*, en trois actes, *Der Bettel Student*, (le pauvre écolier), *la Bergère*, *Scherz*, *list und Rache*, (badinage, ruse et vengeance), *Catone in Utica*, en 1791, à Venise; *Antigono*, à Naples dans la même année ; *I sacrifici di Creta*, en 1792, à Venise; *Armida e Rinaldo*, à Vienne, en 1793 ; *I Fratelli rivali*, à Munich, en 1794 ; *Ogus, ossia il trionfo del bel' sesso*, à Prague; *Le Sacrifice interrompu*, à Vienne, en 1796 ; *I due Vedovi*, *ibid.* *Les Pyramides de Babylone*, ou *la suite de la flûte enchantée*, *La tempête de Shakespeare*, à Munich, en 1799 ; *Marie de Montalban*, en 1800 ; *Tamerlan*, à Paris, en 1802 ; *Castor et Pollux*, à Londres ; *Calypso*, *ibid* ; *Zaïre*, *ib.* *Proserpine*, *ib.* ; enfin les ballets de *l'éducation d'Achille* et de *Vologèse*.

Dans tous ces ouvrages, Winter n'a pas montré beaucoup d'invention ; ses chants sont agréables, son harmonie est correcte et son instrumentation bien entendue ; mais il manque souvent de verve et d'originalité. Cependant, après la mort de Mozart, il a long-temps occupé le premier rang parmi les compositeurs dramatiques de l'Allemagne. On estimait surtout dans ce pays ses opéras : *I fratelli rivali*, *le Sacrifice interrompu*, (Das unterbrochene Opferfest), et *Marie de Montalban*. Ces trois ouvrages sont encore joués avec succès. Winter ne s'est pas moins distingué par la composition de sa musique d'église, par ses cantates, qui sont en grand nombre, et par sa musique instrumentale. Il est mort, d'une maladie de langueur à Munich, le 17 octobre 1825, à minuit.

Joseph Weigl, né à Vienne en Autriche en 1765, fut d'abord chef d'orchestre du théâtre impérial, et passa ensuite à Stuttgard (1802), en qualité de maître de chapelle. Moins savant musicien que Winter, il a bien plus d'originalité que lui. Ses chants sont suaves, délicats,

empreints d'une teinte de mélancolie, et quelquefois d'un certain vague qui n'est pas sans charme. La forme de ses morceaux est quelquefois irrégulière, mais souvent piquante par des modulations inattendues. Enfin, il me semble qu'on peut considérer les compositions de Weigl comme le type de la nouvelle école allemande. Le premier ouvrage de cet auteur, *Il pazzo per forza*, fut représenté à Vienne en 1789; il fut suivi de la *principessa d'Amalfi*, de *Stratzensammler oder ein gutes herz ziert seden stand*, (le compilateur, etc.), en un acte, à Vienne, 1792; de *Giulietta e Pierotto*, *ibid*, 1795; de *I solitari*, op. buffa, *ib.*, 1797; de *l'Amor marinaro*, *ib.* 1798; de *la Caffetiera bizarra*, de *l'Academia di cisolfanto*, de *l'uniforme*, de *Il Rivale di se stesso*, de *Cleopatra*, de *Die verwandlung* (la conversion), en un acte, de *l'Imboscata*, de *Das Waisenhaus*, (la maison des orphelins), à Vienne en 1808, et de *la Famille suisse*, en trois actes, à Vienne, en 1809. Outre ces ouvrages, Weigl a écrit la musique de beaucoup de ballets et un grand nombr e decan tates.

Dans un ordre inférieur à Winter et à Weigl, se trouvent Zumsteeg et Danzi, comme compositeurs dramatiques. Le premier, Jean-Rodolphe Zumsteeg, maître des concerts et directeur de l'opéra du duc de Wurtemberg, naquit en 1760, à Gausinger, dans le pays de Lauffenbourg, et mourut à Stuttgard, le 27 janvier 1802. Ses opéras de *la Loi tartare*, *Renaud et Armide*, *Tamira*, *Schuss de Gœsenwitz*, *die Geisterinsel* (l'Ile des esprits) et *Zelaor*, contiennent des chœurs d'un assez bel effet; mais le chant manque de grace, et l'orchestre d'élégance. Ce musicien a mieux réussi dans la musique d'église et dans les cantates; son style est ordinairement grave et sévère.

François Danzi, maître de chapelle du grand duc de Bade et célèbre violoncelliste, naquit à Manheim, le 15 mai 1763. Il n'était âgé que de seize ans lorsqu'il fit représenter à Munich, en 1779, son premier opéra intitulé: *Azakia*. A ce premier essai succédèrent *das Triumph der True* (le triomphe de la vérité), *die Mitternacht*

Stunde (minuit), *der Kuss* (le baiser), *le Calife de Bagdad, Iphigénie*, etc., qui eurent du succès et qui lui valurent les éloges des journalistes. Les compositions sacrées de ce musicien et sa musique instrumentale lui ont acquis en Allemagne la réputation d'un savant compositeur; mais dans ses opéras il sacrifie les convenances dramatiques à des effets d'orchestre ou à des combinaisons harmoniques dépourvues souvent des charmes de la mélodie, ce qui est d'autant plus étonnant, qu'il connaissait bien l'art du chant, et qu'il l'enseignait à merveille. Il est mort au mois de juin 1826, à l'âge de soixante-trois ans.

Parmi les noms qui ont joui d'une juste célébrité dans l'école allemande de l'époque dont je parle, se trouve celui de Jean-Frédéric Reichardt, également recommandable comme compositeur dans les divers styles, et comme écrivain didactique et polémique. Né à Kœnisberg, en Prusse, le 25 novembre 1752, il fit ses études musicales sous Richter, et fut maître de chapelle des rois de Prusse Frédéric II, Frédéric Guillaume II et III. L'histoire de sa vie, trop étendue pour trouver place ici, est remplie de circonstances singulières et intéressantes. Dans ses premiers ouvrages dramatiques, il se borna à imiter le style de Graun et de Hasse, afin de plaire à Frédéric-le-Grand, qui n'aimait que cette musique. Plus tard, il fit un mélange de ce style avec celui de Gluck dans ses opéras d'*Andromeda*, de *Protesilao*, de *Brenno* et de l'*Olympiade*. Tous ces ouvrages avaient été composés pour la cour; il écrivit pour le théâtre national de Berlin des opéras allemands qu'il estimait moins que ses compositions italiennes, mais qui me semblent cependant être préférables par leur cachet d'originalité : les principaux sont *Handschen und Gretchen*, traduction de *Fanfan et Colas*, la *Lanterne magique de l'amour*, 1770; *Ino*, duodrame, 1779, *Procris et Céphale*, duodrame; l'*Amour seul rend heureux*, le *Bûcheron*, *Claudine de Villa-Bella*, de Goëthe, 1788; *Hercule*, monodrame avec des chœurs, 1804; et *Bradamante*, opéra en quatre actes, 1808. Outre ces ouvrages, on a du même auteur une quantité con-

sidérable de musique instrumentale en tout genre, beaucoup de cantates et de pièces de chant détachées, une foule d'ecrits sur la musique, et des journaux politiques et littéraires. Quoique Reichardt ait été un musicien remarquable, il n'a cependant pas joui d'une réputation aussi étendue que Winter, et ses ouvrages sont maintenant à peu près oubliés.

André, Bachmann, Bierey, Hiller, Kauer et quelques autres, complètent la série des compositeurs allemands, dans le passage du dix-huitième au dix-neuvième siècle; mais n'occupent dans l'histoire de la musique dramatique qu'un rang inférieur à celui des auteurs que je viens de nommer. Il est juste de remarquer que parmi les noms peu connus en France, celui de Schulz mérite quelque attention pour son opéra d'*Aline*, et surtout pour ses chœurs d'*Athalie*.

Dans la musique instrumentale, Wranitzky, Krommer, Hoffmeister et Gyrowetz se sont distingués de 1780 à 1810. Le premier, Paul Wranitzky, violoniste et chef d'orchestre de l'opéra allemand de Vienne, naquit en Bohême en 1764, et devint l'élève de Haydn, dont il a imité un peu la manière, sans être un copiste servile. Quoiqu'il ait écrit plusieurs opéras, parmi lesquels on remarque *Obéron*, en 1791, *la Station de poste*, 1793, et *la Fête des Lazzaroni*, 1795, ce n'est pas comme compositeur dramatique qu'il a établi sa réputation. Le genre de la symphonie et celui du quatuor lui ont fait plus d'honneur. Le nombre de ses ouvrages est considérable, quoiqu'il n'ait vécu que quarante quatre ans, étant mort à Vienne, le 28 septembre 1808.

Plus remarquable par la vigueur de son style, François Krommer, directeur de la musique et de la chapelle du prince de Grasalkowitz, à Vienne, naquit en Autriche vers 1766. C'est surtout dans le quatuor et dans le quintetto que ce musicien déploie un rare talent: on ne trouve dans ses ouvrages, ni le génie passionné de Mozart, ni la fougue de Beethoven; mais une mélodie douce et pure, une harmonie correcte: enfin des modulations inattendues et du

plus grand effet. Krommer était célèbre en Allemagne longtemps avant d'être connu en France.

Gyrowetz et Hoffmeister ne brillent pas du même éclat que Krommer et Wranitzky, mais sont cependant recommandables. Adalbert Gyrowitz, né à Budweis en Bohême, vers 1765, fut pendant plusieurs années employé à la chancellerie de Vienne, et devint en 1804, directeur de la musique au théâtre impérial de la même ville. Ses œuvres consistent en symphonies, quintetti, quatuors, sonates, et concertos de piano et pièces de chant détachés. Il a écrit aussi plusieurs opéras, parmi lesquels on remarque *Sémiramis*, *Agnès Sorel* et *Ida*; enfin on a de lui la musique de quelques ballets, où l'on trouve de jolies choses.

François-Antoine Hoffmeister, libraire, marchand de musique, compositeur, violoniste et virtuose sur la flûte, naquit dans le Wurtemberg, vers 1747, et mourut à Vienne le 10 février 1810. On connaît environ soixante-dix œuvres de sa composition, consistant en symphonies, quintettis, quatuors, trios, duos, concertos pour la flûte, sonates pour le piano, et pièces détachées pour le chant. Hoffmeister a écrit aussi la musique des opéras suivans : *L'Alchimiste*, 1791, *Die Bezaubert Jagd*, 1791, *Der Schiffbruch* (le Naufrage), 1791, *Der Kœnigsohn van Ithaka* (Télémaque), 1796, *Die Belagerung von Cythère* (le Siége de Cythère), 1796, *Rosalinde*, en 3 actes, 1797, et *le premier Baiser*.

Léopold Kozeluch, né en 1753, à Weiwarn, près de Prague, mérite d'être mentionné pour sa musique de piano qui est gracieuse et brillante. Il a écrit cinquante-quatre concertos et plus de soixante sonates pour cet instrument. Ses opéras de Mazet, de *Didone abandonata* et de *Mosè in Egitto* (1787) ne sont pas ce qu'il a fait de mieux.

Il est un homme à qui l'Allemagne a donné le jour, et qui a eu beaucoup d'influence sur la direction actuelle de l'école germanique : cet homme est l'abbé George-Joseph Vogler, qui naquit à Würzbourg, le 15 juin 1749. Les

études musicales qu'il fit à Padoue sous le P. Valotti le conduisirent à adopter le système harmonique de ce professeur; il l'appliqua à la fugue et au contrepoint, et l'enseigna publiquement dans une école de musique qu'il établit à Manhein, en 1776. Ce système qui consistait à introduire dans la fugue et dans les compositions sévères une foule de licences opposées aux anciennes doctrines, et des harmonies non préparées qui ne charment pas toujours l'oreille, trouva d'abord parmi les compatriotes de l'abbé Vogler beaucoup de censeurs et d'opposans : des attaques de toute espèce furent publiées dans les journaux; on alla même jusqu'à traiter l'auteur de *charlatan*, et l'accuser de vouloir détruire l'art par son ouvrage sur la théorie de la musique et de la composition (*Tonwissenschaft und Tonsetzkunst*, Manheim, 1776). Il fut obligé de se défendre, et publia, sur l'utilité de sa méthode, une espèce de journal dont il parut trois années sous ce titre : *Betrachtung der Manheimer Tonschule* (examen de l'École de musique de Manheim). A ces premiers ouvrages, Vogler a ajouté depuis l'exposé d'un nouveau système de chant choral, le développement de son système de la fugue, un traité d'harmonie, un traité d'accompagnement, des travaux sur l'acoustique, et comme dans tout cela il se trouve un savoir réel, il a fini par triompher, par se faire de nombreux partisans, et par fonder une école permanente d'où sont sortis beaucoup de musiciens distingués, et notamment Charles-Marie de Weber, Godefroi Weber et M. Mayerbeer. Ce qui a le plus contribué à mettre en vogue le nouveau système de Vogler, ce sont ses talens très remarquables comme compositeur et comme organiste. Ses messes, ses motets, sa musique instrumentale, ses préludes pour l'orgue, ses opéras même renferment des beautés originales, et prouvent l'étendue de ses facultés musicales. On doit encore à ce musicien singulier un nouveau système de construction d'orgue qu'il a mis en pratique avec beaucoup de succès.

L'excursion que je viens de faire dans l'histoire de la littérature musicale allemande, m'oblige de remonter

plus haut pour cette partie intéressante de l'art, dans laquelle l'Allemagne est incomparablement plus riche que les autres pays de l'Europe.

Dès le seizième siècle, cette littérature prit un grand développement en Saxe, en Bavière et en Autriche. D'abord on ne s'occupa que de la rédaction de rudimens de musique et de plain-chant; les travaux de Bogentanz, de Lampadius, de Metzelius, d'Agricola, de Burchardt, des Faber, de Spangenberg, de Roggius et de Gumpelzhaimer, n'eurent pas d'autre objet. Vinrent ensuite les recherches sur l'harmonie, sur la basse continue et sur le contrepoint, dans lesquelles Zeidler, Ahle, Printz, Niedt, Bodecker, et beaucoup d'autres se distinguèrent; mais dans le dix-huitième siècle les écrivains se multiplièrent à l'infini sur toutes les parties de la musique. Mattheson, Scheibe, Adlung, Albrecht, Daube, Euler, Marpurg, Hiller, Forkel, Kirnberger, Albrechtsberger, et plus de cinq cents auteurs didactiques en tout genre ont inondé l'Allemagne de systèmes d'harmonie, de traités de composition, de recherches sur des points particuliers de théories, d'histoires générales ou particulières de la musique et des instrumens, de discussions polémiques et de journaux. On verra par la suite que sous ce rapport la patrie de l'harmonie n'a point déchu, et qu'on y trouve encore aujourd'hui plusieurs écrivains très recommandables.

FÉTIS.

SUR MOÏSE,

Opéra en quatre actes, Musique de Rossini.

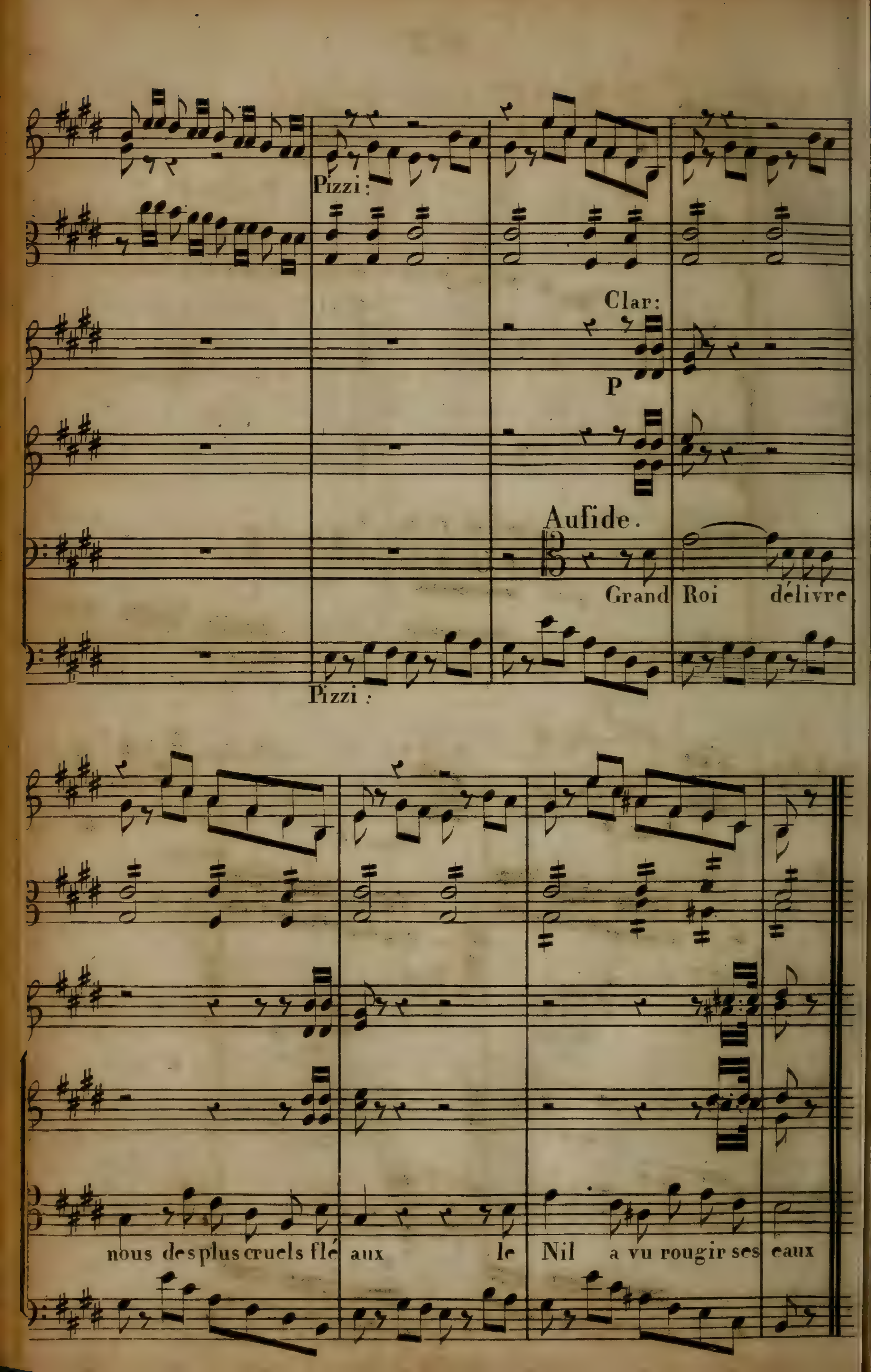
De beaux chants, de grands effets, des situations dramatiques fortement exprimées, un orchestre brillant, s'emparent au premier abord des facultés de l'auditoire et procurent à leur auteur des succès d'enthousiasme; mais il ne faut pas croire qué l'amateur le mieux organisé, que

N° 1.
Moderato.
Anaï.
Marie.
Elieser.
Moïse.
Dieu de la paix Dieu de la guerre maitre des peuples et des
Choeur.
sotto voce.
Dieu de la paix dieu de la guerre maî_tre des peuples et des
Dieu de la paix dieu de la guerre maî_tre des peuples et des
Rois. des
sotto voce.
Dieu de la paix dieu de la guerre maî_tre des peuples et des
Dieu de la paix dieu de la guerre maî_tre des peuples et des
Dieu de la paix dieu de la guerre maî_tre des peuples et des

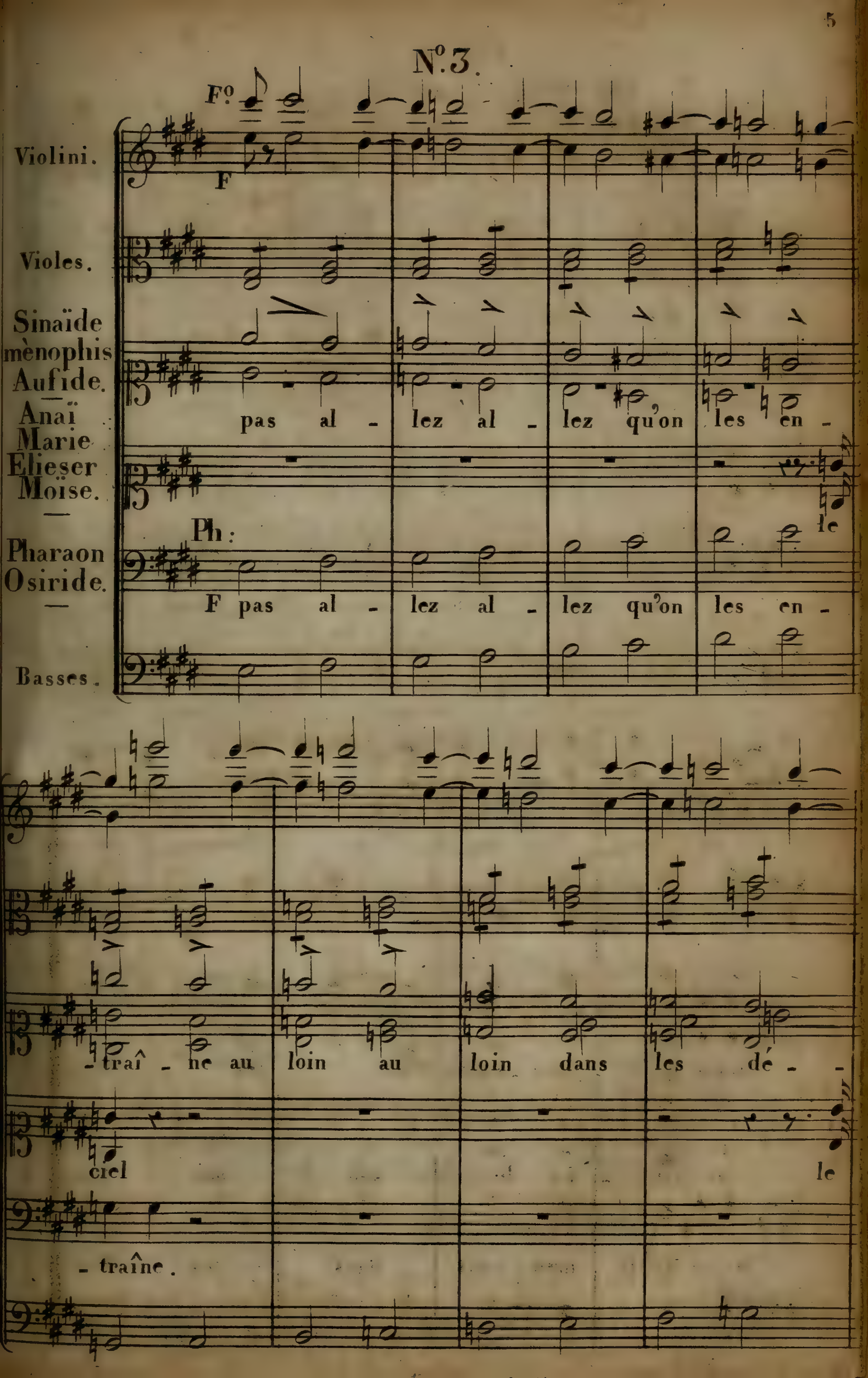
rois . Le
rois . Le
rois . le front prosterné vers la terre nous ju rons d'observer tes loix
rois . Le
rois . Le
rois . Le
front prosterné vers la ter_re nous ju_rons d'observer tes loix .
front prosterné vers la ter_re nous ju_rons d'observer tes loix .
tes loix .
front prosterné vers la ter_re nous ju_rons d'observer tes loix .
front prosterné vers la ter_re nous ju_rons d'observer tes loix .
front prosterné vers la ter_re nous ju_rons d'observer tes loix .

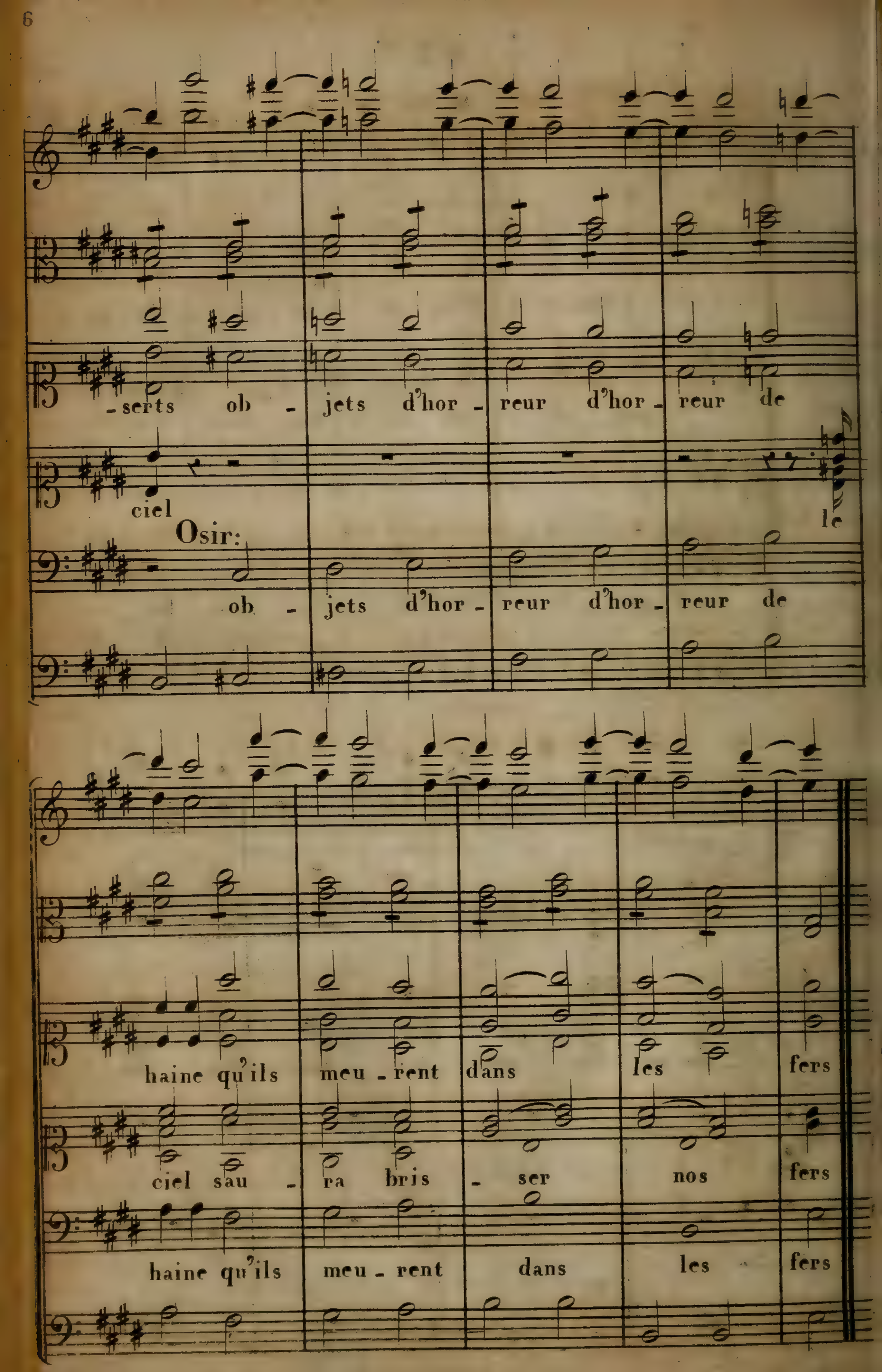
N.º 2.

All.º Mod.to
Violini et Viole.
Viol:
FF.º
Flauti Oboe Clar:
Corni en E mi.
Fag:
F.º
Fagotti Tromboni.
Violonc:
Basso.
F.º
uniss.
Violini
Viole



Pizzi:
Clar:
P
Aufide.
Grand Roi délivre
Pizzi:
nous des plus cruels flé aux le Nil a vu rougir ses eaux


N.º 3.
Violini.
Violes.
Sinaïde
mènophis
Aufide.
Anaï
Marie
Elieser
Moïse.
Pharaon
Osiride.
Basses.
Fº
F
Ph:
pas al - lez al - lez qu'on les en -
le
F pas al - lez al - lez qu'on les en -
- traî - ne au loin au loin dans les dé -
ciel
le
- traîne.


-serts ob - jets d'hor - reur d'hor - reur de
ciel
le
Osir:
ob - jets d'hor - reur d'hor - reur de
haine qu'ils meu - rent dans les fers
ciel sau - ra bris - ser nos fers
haine qu'ils meu - rent dans les fers

N° 4.

Allegro.

Violini. P PP

Viole.

Anai.

Violoncelle et C. B. Pizzi. Pizzi.

Sous mes pas je vois l'a_bi _ me tout es_poir fuit sans re_tour sous m

pas je vois l'a_bi _ me tout es poir fuit sans re_tout Grand

Dieu sauve la vic ti - me du de voir et de l'a - mour
P
ah
F°
F°
sau ve la vic ti - me du de voir et de l'a - mour
arco F°
du de - voir et de l'a - mour
Pizzi.

le musicien le plus habile même soient en état de discerner à la première audition toutes les beautés qui brillent dans une grande composition. Combien de traits heureux, de détails intéressans et de dispositions savantes échappent à l'attention la plus soutenue? le temps seul peut les dévoiler, et c'est le cachet de la perfection pour un ouvrage de ne laisser apercevoir ses qualités que successivement. Malheur à celui qui a tout dit la première fois!

Rossini est, je crois, parmi les compositeurs modernes, celui dont la musique a le plus d'éclat et de séduction; mais qui pourrait se flatter d'avoir compris d'abord tout ce qu'il y a dans *le Barbier* et dans *Othello*? On doit se rappeler que malgré tout le charme répandu dans ces ouvrages, ils n'eurent pas d'abord parmi nous le succès qu'ils méritaient, qu'il fallut du temps pour les apprécier, et que l'enthousiasme ne s'établit que par degrés. Plus heureux, *Moïse* s'est emparé de l'auditoire avec une force irrésistible. Les vices d'un sujet languissant, le défaut d'intérêt, la similitude des situations, tout a disparu aux yeux d'un public charmé par les accens d'une musique ravissante. Cependant quel qu'ait été l'effet de la première représentation, il n'est personne qui n'avoue que le plaisir qu'il a éprouvé en écoutant de nouveau cet ouvrage n'ait surpassé ses premières impressions. Délivré de l'espèce de fièvre qui accompagne le tumulte d'une première représentation, on a mieux apprécié, mieux senti; l'entraînement était moins impérieux; le plaisir était plus pur. Aussi remarque-t-on que loin de diminuer, l'affluence redouble à l'Académie royale de musique les jours où ce bel ouvrage est représenté.

Ce n'est pas un événement de médiocre importance dans les annales de la musique que l'empressement manifesté par la population parisienne pour entendre un ouvrage dont les proportions l'auraient effrayé naguère. S'il honore le grand artiste qui l'excite, il constate un progrès dans l'éducation musicale des Français. Que d'hérésies professées par tous les journalistes il y a peu d'années sur ce qu'on admire aujourd'hui! que d'anathèmes lancés

contre les compositeurs qui essayaient de jeter dans leur orchestre un peu de cet intérêt qu'on savoure maintenant dans les œuvres de Rossini. Toutes les rêveries dont on se moque aujourd'hui sur l'*imitation de la nature*, sur *la statue au théâtre*, sur *le piédestal dans l'orchestre*, sur *le respect des vers* (et quels vers !) étaient alors tournées en proverbes et présentées comme des argumens invincibles. Tout musicien jaloux des qualités du style passait pour un *musicien savant*, et tout musicien savant excitait la bile des gens de lettres chargés de le juger, ou mettait en fuite l'auditoire. On était même si persuadé que toute musique savante était ennuyeuse, qu'on avait fini par conclure que toute musique ennuyeuse était savante. Au reste, personne ne savait ce que c'était que cette science dont tout le monde parlait.

Rossini n'a pas échappé plus qu'un autre à de graves dissertations dans lesquelles on prouvait qu'il n'a pas le génie dramatique ; que ses chants sont des contredanses, ses morceaux d'ensemble des débauches d'esprit, et que sa musique n'est composée que de faux brillans. Tel qui le loue maintenant serait bien fâché qu'on réproduisît les articles qu'il écrivit lors de l'apparition du *Barbier de Séville*. D'abord c'était le comble du scandale qu'on eût osé refaire un ouvrage dont Paisiello avait fait la musique. Il semblait que ce fût une chose inouie, quoique depuis près de deux cents ans ce fut l'usage en Italie de donner aux compositeurs les mêmes sujets à traiter. Venaient ensuite de longues phrases où l'on exaltait le mérite de l'ancien ouvrage aux dépens du nouveau sur lequel on déversait le ridicule ; je ne sais même si l'auteur de celui-ci ne fut pas accusé d'être un musicien savant. Certes, il ne s'attendait pas à ce reproche [1]. Tout cela est maintenant oublié, et l'œuvre qu'on dénigrait a fait le tour du monde.

(1) La science musicale peut être considérée sous deux aspects : d'une part c'est l'art d'écrire de la musique dont les formes sont conditionnelles, telles que les fugues, les canons, les imitations, etc.; de l'autre, c'est la pureté de style, résultat des études qu'on a faites pour apprendre à écrire ces sortes de compositions. Les fugues, les canons, les imitations

Il faut le dire, les ouvrages de Rossini causèrent d'abord plus d'étonnement que de plaisir aux musiciens instruits; il ne pouvait en être autrement; car la nécessité de la règle est une idée qu'on reçoit des maîtres dans la jeunesse, à laquelle on s'accoutume par degrés et qu'on n'abandonne qu'avec peine. Ce qu'on estime pardessus tout, c'est le succès, c'est la renommée. Or, il est pénible de s'apercevoir qu'on peut les obtenir en bravant ces mêmes règles qui ont coûté tant de travaux et de fatigues. D'ailleurs, notre éducation nous porte à considérer la poétique des arts dans un sens positif, et à croire que tout ce qui s'en écarte est plus ou moins répréhensible. La marche graduelle et lente des innovations musicales, jusqu'à Mozart inclusivement, avait respecté certains principes qui paraissent moins le résultat de conventions arbitraires que de faits vérifiés par l'expérience. Mais guidé par l'indépendance de son génie et secondé par la tendance du siècle, qui aime à voir remettre en question tout ce qui semblait démontré auparavant, Rossini a secoué le joug de toute entrave, peut-être même de celles que lui imposait son oreille, pour se jeter dans une marche diamétralement opposée à celle de ses devanciers. Doué du génie heureux qui crée de beaux chants, sûr des effets qu'il veut produire, il pousse jusqu'au cynisme le mépris pour les règles de successions d'intervalles, pour celles de la modulation et pour

conviennent peu à la musique dramatique, et ne sont de mise que dans le style sacré, ou dans les pièces instrumentales. Quant à la pureté d'harmonie, elle est bien placée partout : une oreille délicate la désire pour jouir d'un plaisir sans mélange. On doit avouer que Rossini l'a trop négligée. Entraîné par la rapidité de son travail, il a multiplié dans ses compositions des incorrections, qu'il aurait pu en bannir sans nuire aux effets qu'il voulait produire. Dans les grandes masses ces incorrections sont absorbées par le mélange des sonorités diverses et par l'ensemble de l'harmonie ; mais dans les morceaux moins chargés d'effets d'instrumens, le mal est sensible. Au reste si ce savoir lui manque, on doit reconnaître qu'il possède plus qu'un autre une science non moins importante, celle qui consiste à établir une gradation parfaite dans l'intérêt de ses morceaux, et à créer des effets nouveaux de voix et d'instrumens. Sous ce rapport, l'art s'est agrandi dans ses mains et, pour ma part, j'avoue que j'ai beaucoup appris dans ses ouvrages.

une foule d'autres points de doctrine scolastique. Telle est l'origine et la cause des déclamations dont ses ouvrages ont été l'objet. Mais enfin, comme on ne résiste pas toujours au plaisir qu'on éprouve par esprit de corps ou par amour-propre, on a fini par être subjugué et par avouer que s'il est permis d'enfreindre les règles communes, c'est à celui qui rachète par mille beautés les défauts d'école qu'on peut lui reprocher.

La conversion des plus rebelles date de la représentation de *Moïse*. La variété de style qui brille dans cet ouvrage, la sévérité de quelques-unes de ses parties, la substitution des convenances dramatiques françaises aux libertés du théâtre italien; la beauté du récitatif, le charme de la mélodie et les effets de l'instrumentation ont trouvé grace devant les spectateurs les plus classiques. Il aurait fallu plus que de la mauvaise humeur pour ne pas reconnaître un talent supérieur dans l'introduction, dans le finale du premier acte, dans l'ancienne introduction placée au commencement du second acte, dans le finale du troisième et dans l'air d'Anaï du dernier. Plusieurs morceaux de l'ancienne partition, qui ont été conservés, changent à la vérité quelque chose à notre système dramatique, et y introduisent les *fioritures* de l'Italie; mais si la raison réprouve ces traits qui paraissent opposés aux sentimens dont les personnages doivent être affectés, on ne peut disconvenir qu'il en résulte du plaisir pour les oreilles. C'est une concession, un consentement donné par le public pour la suspension de l'intérêt du drame, à la condition qu'en cessant de l'intéresser on l'amusera. C'est ainsi que l'Italie a toujours compris la musique; Mozart même, le célèbre Mozart a semé dans ses ouvrages des traits destinés à faire briller les chanteurs. Le goût du chant domine maintenant dans la société. En introduisant les formes à la mode sur notre scène lyrique, on n'a fait que céder à un désir généralement exprimé. Il faut bien se résoudre à amuser le public à sa manière, sous peine de le voir s'éloigner. D'ailleurs l'opéra, tel que Gluck l'a conçu, demande de grands acteurs; nous n'en avons point; les nôtres

ne sont point étrangers à l'art du chant; Rossini les a placés dans la situation la plus favorable dans ses opéras du *Siége de Corinthe* et de *Moïse;* il a donc rendu un service réel à l'administration de l'Académie royale de musique qu'il enrichit, aux acteurs dont il fait la réputation, et au public qu'il amuse.

J'ai promis dans mon article sur la première représentation de Moïse, de revenir sur quelques traits saillans de cet ouvrage, et d'en donner des exemples notés: je m'acquitte avec plaisir de ma promesse, dont l'exécution n'a été retardée que par les soins qu'exigeait la gravure des planches.

Tous les morceaux de l'introduction sont remarquables. Le premier chœur, *Dieu puissant, du joug de l'impie,* commence par un mouvement rempli de verve et d'entraînement; toute la phrase: *Pardonne à l'infortune,* est touchante, expressive; l'harmonie en est suave et l'accompagnement original. Le récitatif d'Éliéser : *J'ai vu la superbe Memphis,* se distingue par une simplicité de déclamation digne de nos meilleurs musiciens. L'accompagnement de la voix mystérieuse sur ces paroles : *Moïse, approche-toi,* la ritournelle qui suit ce morceau, et la prière : *Dieu de la paix, Dieu de la guerre,* couronnent admirablement toute cette scène. L'introduction de la prière dont je viens de parler, par la voix de Moïse, procédant par demi-tons sans accompagnement, pour arriver à l'ensemble du chœur sur une modulation inattendue (*voyez* ex. 1), et la reprise du même effet pour rentrer dans le mode mineur du ton primitif (*voyez* le même ex.), sont des traits originaux et d'un grand effet. L'opposition du calme de ce morceau avec l'énergie des instrumens de cuivre qui ont accompagné la voix mystérieuse, augmente encore le plaisir que procure la suavité de son harmonie. Il est juste d'ajouter que l'exécution en est excellente, et qu'on est frappé d'étonnement d'entendre des choristes nombreux chanter sans accompagnement avec tant de justesse et de fini.

Il y a quelques longueurs dans la scène d'Aménophis et

d'Anaï : le duo : *Ah! si je perds l'objet que j'aime*, quoique joli et bien chanté par Nourrit et Mlle Cinti, refroidit un peu l'action ; mais il se ranime au chœur : *Jour de gloire*, et tout le reste du final est rempli de grandes beautés : le chœur des Hébreux : *O race exécrable*, me paraît surtout d'un fort beau caractère.

Tout le monde connaît la fameuse introduction du *Mose*, qu'on a transporté au commencement du second acte de la pièce française : quoique un peu longue, elle est une plus belles créations de Rossini ; c'est même le morceau le plus pur et le mieux écrit qui soit sorti de sa plume. Toute cette scène produirait bien plus d'effet si la lumière reparaissait tout à coup en masse éblouissante après l'invocation de Moïse, au lieu de venir par degrés : mais l'état d'imperfection de nos machines théâtrales ne permet point encore d'atteindre à de pareils résultats.

La traduction du duo : *Parlar, spiegar*, a donné lieu à des opinions bien différentes : d'une part le public, qui s'abandonne plus à ses sensations qu'il ne réfléchit sur ce qui les cause, a manifesté hautement le plaisir que lui a fait ce morceau ; mais les partisans de la tragédie lyrique, les admirateurs du système de Gluck, ceux enfin qui cherchent avant tout un spectacle raisonnable, trouvent que Pharaon semble plutôt se réjouir de quelque événement heureux qu'exprimer par son chant le chagrin qu'il éprouve des tourmens de son fils. Il est d'autant plus difficile d'adopter un avis entre des manières de sentir si différentes, qu'on s'aperçoit, à mesure qu'on avance dans la série des révolutions musicales, qu'il n'y a point de système qui ne puisse prévaloir selon les temps et les lieux, et que le beau positif et invariable est un rêve inadmissible à l'égard d'un art aussi vague que la musique. Ici la question est de savoir si le chant déclamé est le seul qu'on doive admettre dans le drame. Il y a long-temps que les Italiens l'ont résolu négativement. Mais, dira-t-on, il s'agit des Français et d'un spectacle qui leur est destiné : en ce qui les concerne, ils sont seuls juges compétens, et l'on est mal fondé à leur opposer l'opinion des Italiens ou

celle des Allemands pour régler la manière dont ils doivent s'amuser. Si l'on se place sur ce terrain, la question est jugée; car le public ayant montré par ses applaudissemens le plaisir qu'il éprouvait à entendre le duo qu'on critique, on doit en conclure que le morceau est ce qu'il doit être. Ce n'est, si l'on veut, qu'un hors-d'œuvre, qu'une suspension de l'intérêt, qu'un plaisir pour les oreilles; mais peut-être est-il nécessaire de se borner quelquefois à cette sorte de plaisir, afin de reposer l'attention fatiguée par un style trop uniforme de déclamation notée.

La marche qui ouvre le troisième acte de *Moïse* est charmante; mais le final de ce même acte doit surtout attirer l'attention des musiciens. Rien ne surpasse la beauté de quelques-unes de ses parties. La ritournelle de l'entrée d'Aufide annonce bien la catastrophe; l'accompagnement du récit : *Grand Roi, détivre-nous*, est du plus grand effet (voyez l'exemple n° 2), et la déclamation de ce récit est parfaite. La disposition des voix a été changée dans le quatuor *Mi manca la voce*, qui a été introduit dans ce final sur les paroles : *Je tremble et soupire.* Quoiqu'on soit peu accoutumé en France à ces morceaux qui suspendent l'action, néanmoins celui-ci fait un bon effet, parce qu'il prépare le spectateur au mouvement et à l'énergie du dernier allégro. Parmi les traits qui font de celui-ci un des chefs-d'œuvre de la scène lyrique, je citerai la marche ascendante de septièmes et d'accords parfaits sur ces mots : *Allez, qu'on les entraîne*, dont l'effet est magique. Je regrette que le défaut d'espace ne m'ait pas permis de la donner ici. L'effet prodigieux des gammes chromatique descendante et diatonique ascendante termine de la manière la plus brillante ce morceau, dont la coupe est parfaite (voyez l'exemple n° 3). L'idée de changer le mode majeur en mineur pour lier la première gamme à la seconde, est de la plus heureuse simplicité; on peut dire même que c'est tout le secret de cet effet original; car il donne lieu à la modulation la plus inattendue, et prépare le retour au ton primitif sans effort, en pivotant sur la dominante.

Le quatrième acte, qui contient un joli duo, un air fort beau et la prière, *Des cieux où tu résides* (*Dal tuo stellato soglio*), n'a d'autre défaut que de venir après les grands effets qui sont répandus dans les premiers, et lorsque l'attention des spectateurs est déjà fatiguée. Rien de plus touchant, de plus expressif que la phrase principale de l'air d'Anaï, dont l'accompagnement est de l'effet le plus pittoresque (voyez l'exemple n° 4). Je regrette que Rossini se soit cru obligé de faire à la cantatrice la concession des traits qui terminent cet air et qui en changent le caractère passionné en une sorte de bannalité, sans que la situation ait varié. Si la dernière partie de cet air était à la hauteur du commencement et du milieu, ce sérait l'un de chefs-d'œuvre de la musique.

J'ai parlé, dans mon premier article, de l'exécution de *Moïse*, et j'ai donné à l'orchestre, aux chanteurs et aux choristes les éloges qu'ils méritent. Le zèle de tous ces artistes ne s'est point démenti dans les représentations subséquentes. Nourrit, Dabadie, Alexis Dupont, Levasseur, mesdames Mori, Dabadie et Cinti se montrent dignes, dans cet ouvrage, d'être les interprètes du génie de Rossini.

FÉTIS.

CORRESPONDANCE.

A M. le rédacteur de la Revue Musicale [1].

MONSIEUR,

Votre utile et intéressant journal est destiné à propager toutes les connaissances qui se rattachent à la théorie de la musique. J'ai pensé que, sous ce rapport, vous ne dédaigneriez peut-être pas d'accueillir une remarque fort peu importante sans doute par ses résultats, mais qui peut fi-

(1) Comme l'auteur de cette lettre le remarque, la formule dont il donne le développement n'est qu'un simple objet de curiosité, les procédés de la pratique ayant un avantage incontestable sur ces sortes de calculs; mais j'ai cru qu'on ne la verrait pas sans intérêt.

gurer dans les annales de la musique, quand ce ne serait que comme objet de pure curiosité.

On sait que Rousseau, dans son *Dictionnaire de Musique*, a donné à l'article *transposition* deux formules qui lui avaient été communiquées par M. de Boisgelon, et qui fournissent le moyen d'obtenir le nombre de dièzes et de bémols dont la clef doit être armée dans un ton donné [1]. Ces formules qui dérivent de considérations très importantes sur le calcul des intervalles, ont été démontrées avec beaucoup de sagacité dans un ouvrage fort estimable de M. Suremain-Missery, sur l'acoustique [2]. J'ai trouvé cependant pour ce cas particulier une autre formule qui me paraît préférable, parce qu'étant plus générale, elle s'applique à toute espèce d'intervalle et qu'elle suffit pour les dièzes comme pour les bémols.

Voici cette formule en lettres : a représentant le nombre de degrés compris entre la note *ut* et le ton donné; b, le nombre de demi-tons entre ces mêmes intervalles; et enfin x, le nombre cherché de dièzes ou de bémols.

$$7\,b - 12\,a = x.$$

Lorsque $7\,b$ surpasse $12\,a$, la valeur de x représente les dièzes; lorsque, au contraire, $7\,b$ est moindre que $12\,a$, la valeur de x représente les bémols.

Pour appliquer ceci à quelques exemples, supposons qu'il s'agisse du ton de *fa* dièze. En comptant d'*ut* à *fa* dièze, on trouve d'une part trois degrés, et de l'autre six demi-tons; donc la formule devient :

(1) Ce n'est point à l'article *transposition* que se trouvent les formules de M. de Boisgelon rapportées par Rousseau, mais à celui de *clef transposée*.

(2) Ce n'est point M. Suremain-Missery qui le premier a démontré les formules de M. de Boisgelon, mais Mercadier de Belesta qui, dans son *Nouveau système de musique théorique et pratique* (Paris, 1776, in-8°), les a démontrées *a priori* d'une manière fort simple. M. Suremain-Missery a suivi l'explication de Mercadier dans le Dictionnaire de musique de l'Encyclopédie méthodique; mais depuis, ayant trouvé à les déduire des équations générales de M. de Boisgelon sur les intervalles, il a préféré cette manière et l'a développée dans sa *Théorie acoustico-musicale*. (Paris, Firmin-Didot, 1793, in-8°) pag. 272-279.

(*Note du rédacteur.*)

$7 + 6 - 12 + 3 = 6$ dièzes.

Si l'on avait cherché le ton de *sol* bémol, on eût trouvé quatre degrés et six demi-tons ; ce qui aurait donné :

$42 - 48 = 6$ bémols.

Enfin, qu'il s'agisse pour dernier exemple et pour montrer l'exactitude de la formule, de chercher le ton d'*ut*, octave de celui qui est le point de départ. Dans ce cas, *a* est égal à 7 et *b* à 12, et la formule devient :

$84 - 84 = 0$, c'est-à-dire ni dièzes ni bémols.

Je supprime l'explication de cette formule, parce qu'elle est facile à trouver et qu'elle nécessiterait des développemens qui donneraient à cette lettre une étendue que ne mérite pas une matière si peu importante.

J'ai l'honneur d'être, etc.

Signé BLANCHARD.

NÉCROLOGIE.

La musique française vient de perdre, dans la personne de M. Candeille, l'un de ses doyens, et le compositeur le plus âgé, après M. Gossec. Pierre-Joseph Candeille, né à Estaire, petite ville du département du Nord, le 8 décembre 1744, vint à Paris dans sa jeunesse, et entra à l'Opéra en 1767, pour y chanter la basse-taille dans les chœurs et dans les coryphées. En 1784, il obtint la pension, et se retira pour s'occuper uniquement de la composition. Rentré au même théâtre, en 1800, comme chef du chant, réformé le 18 décembre 1802, rappelé de nouveau en 1804, et mis définitivement à la pension, le 15 mai 1805, il se retira à Chantilly, où il est mort le 24 avril dernier.

Les premiers ouvrages qui firent connaître Candeille comme compositeur furent des motets qu'on exécuta au concert spirituel. En 1778, il refit la musique de l'acte de la Provençale dans *les fêtes de Thalie,* opéra de Mouret. Dans la même année, il avait fait exécuter devant le roi,

à Marly, *Laure et Pétrarque*, opéra en trois actes, qui fut joué à Paris, en 1780, avec peu de succès. En 1785, il donna *Pizarre*, en cinq actes, qui n'eut que neuf représentations. Cette pièce, réduite en quatre actes, avec beaucoup de changemens dans la musique, fut reprise, en 1791, mais ne fut pas plus heureuse. L'ouvrage qui a fait le plus d'honneur au talent de Candeille est la musique nouvelle qu'il a composée pour l'opéra de *Castor et Pollux*. De tout ce que Rameau avait écrit pour le poème de Gentil-Bernard, Candeille ne conserva que l'air *Tristes apprêts*, le chœur du second acte, et celui des démons au quatrième; tout le reste était de sa composition. Cet opéra, qui fut joué le 14 juin 1791, eut tant de succès que, dans l'espace de huit ans, il obtint cent trente représentations; ayant été repris le 28 décembre 1814, il en eut encore vingt jusqu'en 1817. Candeille a donné aussi, en 1793, l'opéra de circonstance intitulé : *La mort de Beaurepaire*, qui ne fut joué que trois fois. Plusieurs airs de danse, la musique de quelques ballets pantomimes, et quatorze opéras, dont plusieurs ont été reçus, sans être représentés, sont les derniers ouvrages de ce musicien estimable.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL ITALIEN,

Débuts de Mademoiselle Ferlotti.

Après avoir essayé en vain de soutenir la trop faible *Pastorella Feudataria*, à une seconde représentation, Mlle Ferlotti a renoncé à cet ouvrage que le public ne veut pas entendre, et s'est montrée dans *la Donna del Lago*. Bien plus favorable au développement des moyens d'une cantatrice, la musique de Rossini dispose ordinairement bien le public par son charme séducteur; Mlle Ferlotti n'avait donc à répondre que d'elle, et pouvait conséquemment avoir plus d'assurance. Malheureusement la troi-

sième épreuve de ses talens a confirmé les connaisseurs dans l'opinion qu'ils s'étaient formée de sa voix et de son chant. Cette voix est grêle, sans timbre et sans accent; la méthode est assez pure, mais le chant est dénué de verve, et en résultat M[lle] Ferlotti ne produit pas d'effet. Les morceaux d'ensemble lui sont surtout défavorables; elle y est anéantie sous la masse de l'orchestre et sous l'effet des voix de Donzelli, de Zucchelli et de M[lle] Césari.

— On annonce pour samedi prochain le premier début de M[lle] Garcia dans la reprise de *Torvaldo e Dorliska*. Un double intérêt rassemblera les amateurs au Théâtre-Italien à cette représentation; d'abord la curiosité qu'inspire la cantatrice, et ensuite le désir d'entendre de nouveau un ouvrage de Rossini qui n'a point eu de succès à Paris, lors de sa première apparition, et sur lequel on désire se former une opinion plus éclairée.

— On poursuit avec beaucoup d'activité, au théâtre de l'Odéon, les répétitions des *Deux Figaro*, opéra de M. Caraffa, traduit de l'italien. Cet ouvrage a la réputation d'être un des meilleurs de son auteur.

— Les comédiens du théâtre de l'Opéra-Comique préparent la mise en scène d'un opéra en un acte qui a pour titre *Sangarido*; la musique est aussi de M. Caraffa.

NOUVELLES DES DÉPARTEMENS.

L'intérêt qu'on prend généralement aux progrès de la musique s'accroît chaque jour; les départemens même ont abjuré l'indifférence que les étrangers nous reprochaient naguère. Des sociétés philharmoniques se forment de toutes parts; des écoles de musique sont fondées par les conseils municipaux, et des demandes de professeurs sont adressées journellement à l'École royale de Musique.

Malheureusement M. de Corbière n'a rien de commun avec les *dilettanti*; son oreille est peu sensible aux accens de la mélodie, et sa main est moins disposée à battre la

mesure qu'à rayer du budget des communes les allocations pour des écoles de musique. Plusieurs villes ont été déjà victimes de ses réformes visigothes : Abbeville vient d'éprouver le même sort. Par les soins et le zèle d'un amateur[1] que son talent sur le violon met sur la ligne de nos premiers artistes, une école de musique avait été fondée dans cette ville, et des fonds avaient été votés; le ministre de l'intérieur a fait disparaître cet article du chapitre des dépenses pour l'instruction publique. Toutefois le digne amateur dont je viens de parler n'a point été découragé; donnant l'exemple à ses concitoyens, il a joint le sacrifice de sa bourse à celui de son temps, et l'école subsiste. Il serait digne de M. le vicomte de Larochefoucauld de seconder ce noble dévouement par des secours qui n'exigeraient point de dépense considérable.

Au moment où la ville de Caen vient de fonder une société philharmonique, elle s'occupe aussi de l'organisation d'une école semblable à celles qui existent à Lille, à Douai, à Toulouse, à Abbeville. M. Choron, dont les connaissances en matière d'instruction musicale ne peuvent être révoquées en doute, s'est, dit-on, chargé d'en régler le système intérieur. Il doit, à cet effet, se rendre sur les lieux. On sait que c'est dans cette ville que M. Choron a reçu le jour.

NOUVELLES DES PAYS ÉTRANGERS.

PADOUE. Le 16 avril dernier, on a représenté sur le théâtre *Novissimo* un opéra intitulé *l'Arbore di Diana*. La musique est l'ouvrage d'un habitant de cette ville, nommé *Pietro Bresciani;* elle a obtenu du succès. On cite avec éloge l'ouverture, un trio, un duo, le final du premier acte et un *aria con cori* au second. Le style de cet ouvrage est une imitation de celui de Rossini. Les chanteurs étaient le ténor Pietro Giani, Giovanni Storti, qui jouait Endymion, Gastaldi, bouffe, Giacinta Canonici, et Clementina Fanti.

(1) M. Eloy de Vicq.

Venise. *La Didone abbandonata*, de Mercadante, a été fort applaudie au théâtre S.-Benedetto, le 16 avril dernier, quoiqu'on ait trouvé que la musique était, non-seulement une imitation, mais une copie exacte de plusieurs morceaux de Rossini et de Pacini. Le succès est dû principalement aux chanteurs. Le ténor *Gentili*, et les cantatrices *Brambilla* et *Otto* ont surtout réuni les suffrages. *La Brambilla,* dit le journaliste italien, *è nata cantante com' Altri nasce poeta.* Selon lui, elle réunit la jeunesse, la grace, la beauté à une voix fraîche, pleine, sonore et flexible. Le Théâtre Italien de Paris aurait grand besoin de *la Brambilla.*

Milan. Le nouvel opéra de Mercadante, *Il Montanaro* (le Montagnard) a fait *fiasco* à Milan. On n'a trouvé dans cet ouvrage que les idées les plus communes et un travail négligé. Ce compositeur ne tient pas ce que ses débuts promettaient.

Mme Ferron, Rubini et sa femme viennent d'arriver à Milan pour faire partie de la nouvelle troupe. Ils doivent débuter dans la *Donna del Lago.*

Un nouveau journal sur la musique et sur les théâtres, intitulé *I Teatri,* vient de paraître dans cette ville. Il est rédigé par Gaetano Barbieri, avec la coopération de Simon Mayr, de Jean Pacini, d'Alexandre Rolla, de Gaetano Piantanida, de Paolo Bonfichi, du docteur Lichtenthal et de David Banderali. Ce journal se publie par cahiers d'une feuille in-8° par semaine. Le premier numéro a paru le 22 avril. Nous donnerons dans la *Revue musicale* les articles intéressans que ce journal contiendra.

ANNONCES DIVERSES.

In virtute tua, trio religieux, avec accompagnement d'orchestre et de piano, dédié à M. le duc de Duras, par M. Le Sueur, surintendant de la musique du roi, membre de l'institut, etc., etc. Prix : 6 fr. Paris, Frey, éditeur de musique, place des Victoires, n° 8, et Henry, rue Neuve-des-Petits-Champs, n° 17.

Ce morceau, tiré du répertoire de la chapelle du roi, se recommande par le nom de son auteur. Tout le monde sait combien la manière de M. Lesueur est originale et particulière ; comme dans la belle messe de Noël de sa composition, on trouve ici cette originalité jointe à beaucoup de pureté d'harmonie. Les voix qui forment le trio sont un soprano, un ténor et une basse ; elles sont accompagnées par un chœur à quatre voix.

Gammes diatoniques et chromatiques dans tous les tons majeurs et mineurs, en tierces, en sixtes et en octaves, avec le doigté chiffré, par Zimmerman. Paris, Simon Richault, boulevard Poisonnière, n° 16. Prix : 7 fr. 50 c.

Fantaisie brillante pour le piano, sur les motifs favoris de *Fiorella*, dédiée à Zimmerman, par Charles Chaulieu, op. 46. Prix : 6 fr. Paris, J. Pleyel et fils aîné, boulevard Montmartre.

La Mélancolie, caprice pour le piano, par Ch. Chaulieu, op. 47. Prix : 5 fr. Paris, J. Meisonnier, rue Dauphine, n° 28.

Ces deux morceaux, dont les traits sont brillans sans être trop difficiles, sont au nombre des nouveautés à la mode.

T. Berbiguier. Trois grands duos concertans pour deux flûtes, op. 85, 15e livre de duos. Prix : 10 fr. 50 c.

— Quatuor pour flûte, violon, alto et basse, op. 86. Prix : 7 fr. 50 c.

— Septième thème varié pour la flûte, avec accompagnement de piano, op. 87. Prix : 6 fr.

Paris, Janet et Cotelle, rue Saint-Honoré, n° 125, et rue de Richelieu, n° 92.

Le succès universel qu'obtient la musique de M. Berbiguier, pour la flûte, est une recommandation suffisante auprès des artistes et des amateurs pour les nouveaux ouvrages que nous annonçons. Egalement recommandable comme exécutant, comme professeur et comme compositeur, M. Berbiguier se distingue encore par une fécondité peu commune; quoique jeune, il a publié : 1° une méthode très estimée pour son instrument; 2° quinze livres de duos pour deux flûtes; 3° deux livres de duos pour flûte et violon; 4° six grands solos ou études pour la flûte; 5° dix concertos; 6° sept livres de sonates avec accompagnement

de basse ou alto; 7° huit thèmes variés avec accompagnement de piano ou orchestre; 8° six airs de divers auteurs variés, piano ou orchestre; 9° huit livres de trios pour trois flûtes, deux flûtes et alto ou flûte, violon et alto, enfin une foule de fantaisies et de pièces de différens genres.

SOUSCRIPTION.

Le Messie de HÆNDEL, oratorio en trois parties, avec paroles françaises et anglaises, en grande partition et accompagnement de piano.

Il serait superflu de s'étendre sur le mérite de ce chef-d'œuvre; il snffit de dire que de tout temps les compositeurs et amateurs les plus distingués désiraient une édition de cet ouvrage classique; mais il y avait de grandes difficultés à vaincre: on ne pouvait le publier en France avec le texte anglais seulement, il fallait, pour que cette sublime composition fût exécutée dans les cathédrales, concerts spirituels et maîtrises, une traduction française fidèle et bien appropriée à la mélodie. Des hommes de lettres d'un rang supérieur ont entrepris cette tâche difficile, et M. Gasse, ex-pensionnaire de l'Académie des Beaux-Arts de Rome, s'est chargé du soin d'adapter les paroles à la musique et d'ajouter un accompagnement de piano, avec l'harmonie en petites notes d'après la basse chiffrée, afin de ne laisser rien à désirer à MM. les souscripteurs.

M. Chérubini a honoré cette publication de son suffrage et a bien voulu en revoir les dernières épreuves.

Cette partition contiendra environ 450 planches: la première partie, de 138 planches, paraîtra le 1er avril; la deuxième, le 1er mai; la troisième, le 1er juin 1827.

Le prix de chaque partie sera de 15 fr. net, et 16 francs pour la province. Papier vélin, 20 fr. net; papier colombier, 25 fr. Il n'en sera tiré que vingt-cinq exemplaires.

N. B. Un mois après la publication de chacune des parties le prix marqué sera 25 fr. pap. Jésus, 30 fr. pap. vélin et 35 fr. pap. colombier, sans aucune remise.

Cette belle partition est confiée aux soins de MM. Marquerie frères; c'est assez dire qu'aucun ouvrage ne la surpassera pour la beauté de la gravure et de l'impression.

A Paris, chez Gasse, rue des Filles-Saint-Thomas, n° 17, vis-à-vis celle des Colonnes; Marquerie frères, graveurs-imprimeurs, rue Saint-Honoré, n° 45. On peut souscrire chez tous les marchands de musique et libraires du royaume et de l'étranger.

REVUE MUSICALE

PUBLIÉE PAR M. FÉTIS,

PROFESSEUR DE COMPOSITION A L'ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE, ET BIBLIOTHÉCAIRE DE CET ÉTABLISSEMENT.

N° 13. — MAI 1827.

DE L'EXPRESSION MUSICALE [1].

La poésie et la musique sont les deux arts qui éveillent en nous les plus vives émotions. Mais les moyens qu'elles emploient diffèrent essentiellement. La première, se servant de termes dont le sens est bien déterminé, ne nous présente que des idées fixes et précises; et s'il est vrai que l'imagination s'élance au-delà des expressions qui lui sont soumises, et aggrandit par sa propre puissance les idées du poète, toujours est-il que le langage lui offre d'une manière non équivoque la matière de ses créations. L'ébranlement produit sur notre organe, soit que nous lisions, soit que nous entendions réciter un œuvre poétique, est si peu de chose qu'il est inutile d'en tenir compte: le plaisir est ici tout spirituel. La musique, au contraire, s'adresse plutôt aux sens. Son langage vague et mystérieux nous entraîne, sans que nous devinions la cause de ce pouvoir. Elle n'offre qu'un caractère général de gaîté ou de tristesse: c'est sur ce fond immense et presque sans limites que

(1) Quoique les principes de l'auteur de cet article nous paraissent rigoureux et susceptibles de quelques modifications, nous le publions avec plaisir, persuadé que nous sommes que toutes les opinions doivent trouver des organes dans la *Revue Musicale*, et que c'est aux amateurs et aux artistes éclairés seuls qu'il appartient de prononcer dans des questions de cette nature.

(*Note du rédacteur.*)

l'imagination doit dessiner. Notre ame, doucement bercée, s'abandonne à une délicieuse rêverie; elle erre dans un monde de chimères; elle cherche à créer un objet à ses sensations, et une foule d'idées apparaissent à la fois. Qui se chargera de remonter jusqu'à la source de ce plaisir? Il échappe à l'analyse, comme le parfum qui flatte notre odorat. Le musicien, aussi ignorant que ses auditeurs sur le secret de cette inexplicable jouissance, se livre à l'inspiration, et il devine le plaisir dont il va les enivrer. Chose étonnante! il travaille sans but précis, et il sent quand il l'a atteint! Une idée lui a souri; il ne sait pourquoi; mais un infaillible instinct lui assure qu'elle produira sur les autres la même impression. Le motif de son choix est une énigme, comme celui de notre émotion.

Ainsi, la poésie et la musique ont chacune une puissance qui leur est propre. Elles se suffisent à elles-mêmes; et si la poésie est capable de nous ravir d'admiration, la musique avec ses seules ressources pourra nous plonger dans l'extase.

Toutefois, l'union de ces deux arts est si naturelle qu'on ne saurait en trouver l'origine dans l'histoire. La voix, organe du chant et de la parole, a dû bientôt les allier. Il est même probable que les chants populaires et les hymnes religieux ont précédé l'usage des instrumens, et la musique a été chargée d'exprimer des paroles, avant d'être livrée à ses propres moyens. Quoi qu'il en soit, ces deux arts, en réunissant leurs efforts, ont dû augmenter nos jouissances. Dès lors, les pensées de la poésie flatteront agréablement l'oreille; les douces modulations de la mélodie auront un objet précis et arrêté. Les plaisirs de l'intelligence se joindront à ceux de la sensation. Aussi est-ce dans la musique sacrée, dans la musique dramatique, que nous trouvons les émotions les plus vives. Mais qui ne voit de suite la conséquence nécessaire de cette union? Ce pacte ne peut exister que moyennant des concessions mutuelles: à la moindre dissidence, le but est manqué. La poésie et la musique se doivent compte réciproquement des matériaux que l'une fournit, et de l'usage que l'autre en fait.

En vain la première voudrait-elle étaler le luxe des ses descriptions, la pompe de ses récits, la richesse de ses discours. La musique lui demande des sentimens à exprimer, des situations à rendre; elle doit répondre à ses vœux. Mais aussi la seconde va perdre, par suite de cet engagement, cette allure libre et vagabonde; il faut renoncer à cet aveugle délire que notre plaisir justifiait tout à l'heure. Jusqu'ici, livrée à son élan, elle semblait se soustraire aux principes généraux des autres arts; elle rentre dans leur domaine. Elle n'avait à satisfaire que le sentiment : maintenant elle a aussi la raison pour juge. L'artiste ne chante plus seulement pour chanter; il chante pour exprimer; son art n'est plus son propre but à lui-même, il est devenu moyen.

Qui croirait que des principes si évidens soient sérieusement contestés? Il est pourtant des gens, ivres d'un art qui sans doute justifierait bien leur ivresse, s'il était jamais permis de manquer à la raison, qui ne consentent pas à ce que la musique sacrifie ainsi une partie de son indépendance, et qui, ne souffrant pas que son alliance attente à ses droits, lui demandent, comme auparavant, l'emploi inconsidéré de tous ses trésors.

Le rôle de la poésie est alors d'offrir à sa compagne des syllabes insignifiantes sur lesquelles celle-ci pourra vocaliser à son aise. Ils ferment les yeux sur ce qui se passe sur la scène; ils veulent être charmés avant tout, et mettent au premier rang le musicien qui aura chatouillé le plus agréablement leur oreille. Examinons comment nous jugeons dans les autres arts, et nous trouverons dans cette manière de juger la musique une bien grande inconséquence.

La foule s'assemble autour d'un tableau représentant une tête de jeune femme; il semble d'une exécution parfaite : chacun vante la pureté du dessin, la fraîcheur du coloris. On ouvre le livre qui doit apprendre quel est ce portrait : on lit *tête de vierge*. Oh! combien l'admiration se refroidit! nous voyons une *Vénus!* Le sourire est sur nos lèvres; nous plaignons le goût de l'artiste, en payant à son

pinceau le tribut d'éloges qu'il mérite. Je crois que nous procédons toujours ainsi. Qu'un peintre nous présente des sujets de fantaisie, nous le jugerons avec les seuls principes de son art, sans confronter, pour ainsi dire, son travail avec une idée qui est en nous. Mais lorsque ses sujets ont la prétention d'être historiques, si nous ne connaissons pas les personnages qu'il met en scène, nous suspendons notre jugement; nous ne prononçons que sur la partie matérielle de l'ouvrage, nous ne pouvons prononcer sur l'intellectuel, et nous attendons que l'histoire nous ait révélé quels doivent être l'âge, le costume, le caractère, les affections actuelles des personnages que nous avons sous les yeux. Eh bien une composition lyrique est une suite de tableaux au bas desquels, de peur qu'on ne s'y méprenne, on a mis l'explication; et il est une espèce d'hommes, connus sous le nom de *dilettanti*, qui, en dépit de cette inscription, ne demandent à l'artiste que l'elégance des formes et le charme des couleurs, c'est-à-dire, souvent des contre-sens.

Est-il besoin de passer en revue les autres arts? Ne condamnerait-on pas un architecte qui, voulant construire un temple, nous offrirait le plan d'un magnifique édifice qui aurait toute l'apparence d'une salle de spectacle? Et, en poésie, le goût ne réprouve-t-il pas souvent certains détails qui, pris isolément, ne méritent que des louanges? Par exemple, ceux qui blâment une huitaine de vers dans le récit de Théramène ne sont-ils pas les premiers à y admirer la richesse de la poésie? Tout le monde a donc l'idée d'un beau *absolu* et d'un beau *relatif*, et souvent les éloges que nous donnerions à l'artiste pour avoir atteint le premier lui sont refusés parce qu'il a manqué au second. Encore une fois, pourquoi ne pas transporter à la musique ce bon sens qui dicte nos autres jugemens? Pourquoi être esclaves de nos sens, et oublier que nous sommes raisonnables? Vous applaudissez un duo plein de calme et de douceur : ce sont donc deux amans qui s'entretiennent de leur tendresse et de leur félicité? non, ils se disent un éternel adieu. Et vous n'avez pas le courage de le déclarer absurde!

La musique, dites-vous, doit avant tout être chantante; son but, son devoir est de plaire par les sons. Fort bien : il suit de là que l'unique étude du compositeur doit être de trouver des chants suaves, et il n'y a pas de limite pour lui dans la recherche des motifs agréables. Mais pourquoi ne définirait-on pas aussi bien la peinture, l'art de plaire par les belles formes, l'architecture l'art de plaire par les belles proportions? Cependant nous avons reconnu que nous traitons ces arts avec plus de sévérité; nous avons vu le goût mécontent, lors même que les conditions de l'art du peintre étaient remplies. On regarde comme un chef-d'œuvre le tableau du Poussin qui représente le déluge : qu'y voyons-nous? une teinte générale sombre, noire; sur ce fond obscur se dessinent un petit nombre d'objets et quelques figures. Ne consultons que le plaisir des yeux, disons si l'impression sera bien vive, si même elle sera favorable. Et cependant nous admirons! C'est que nous ne voyons ici dans la palette de l'artiste qu'un moyen de manifester une pensée; nous la saisissons immédiatement, et nous la jugeons. Nous avons conçu la situation; nous avons deviné la nature, et nous jouissons parce que nous la trouvons fidèlement rendue par le génie. Prenons la statuaire : jettons les yeux sur le groupe du Laocoon où sont exprimées les convulsions de la douleur : il offre des formes peu aimables, des poses peu gracieuses; que ne lui préférons-nous une de ces Vénus, un de ces Apollons qui peuplent nos jardins. C'est sans doute parce que nous trouvons que le sculpteur a reproduit avec autant de vérité que d'énergie une idée pathétique. Nous pensons dans ce cas que mettre de la grace là où il n'en faut point, c'est un défaut comme de n'en pas mettre quand le sujet le demande.

Le musicien peut aussi avoir à rendre des effets terribles, des situations déchirantes. Alors n'est-il pas naturel qu'il abandonne les formes élégantes de la cavatine, qu'il puise dans les trésors de l'harmonie, qu'il cherche des phrases moins régulières et des combinaisons inattendues; qui ont le défaut, selon quelques-uns, et le mérite, selon moi, de ne laisser aucune trace dans la mémoire.

Se refuser à comprendre cette vérité, c'est ne pas vouloir comprendre l'opéra, et c'est là véritablement le principe de cette dissidence d'opinions. Les *dilettanti* rougiraient de s'intéresser à une action dramatique : ils vont au théâtre comme ils vont au concert; ce concert s'appelle *le Nozze di Figaro* ou *il Barbiere di Seviglia;* mais ces noms ne tirent pas à conséquence. C'est ainsi qu'on intitule une symphonie de Haydn symphonie *de la Reine;* ce n'est là qu'un signe distinctif. Quant à nous, nous pensons, et nous aimons à partager une pensée qui fait la gloire de notre patrie, nous pensons qu'assis pour entendre une composition lyrique, nous ne devons pas être étrangers au développement de l'action qui nous est soumise; qu'il faut apporter à cette représentation non-seulement l'attention de nos oreilles, mais encore, pour ainsi parler, l'intérêt de notre ame; que chaque situation doit dicter aux personnages un langage différent; que la musique a des ressources pour rendre tous les sentimens et nous communiquer des impressions analogues à celles qu'éprouve l'acteur. En un mot, nous pensons que la musique doit *imiter* la nature.

Ecartons de suite une fausse interprétation à laquelle ce mot pourrait donner lieu. Nous ne demandons point à la musique, pas plus qu'aux autres arts, une imitation servile de son modèle, la réalité. Cette imitation exacte qu'on a justement reprochée au système de Grétry, qui dégrade la musique en la faisant se traîner sur les pas de la déclamation, et qui la fait l'humble esclave de la poésie, tandis que dans ce pacte elle est bien son égale ; que dis-je? elle doit avoir l'avantage. Si elle se résigne à n'être que du langage, plus quelques ornemens ou de la déclamation notée, elle méconnaît son but et ses moyens, elle s'abdique elle-même. Mais si nous proscrivons cette imitation étroite qui poursuit chaque mot à la piste pour tâcher de rendre ce qu'il signifie, nous demandons cette imitation large qui embrasse un ensemble; nous voulons que l'artiste se pénètre d'un sentiment et s'occupe à le rendre plutôt qu'à traduire les mots qui l'expriment; nous

voulons qu'il conserve une teinte uniforme tant que ce sentiment ne change pas, et qu'il ne permette jamais qu'une saillie de gaîté ou une phrase mélancolique vienne détruire l'unité d'impression dans un morceau triste ou enjoué. Pour atteindre à cette expression, qu'il étudie et mette en œuvre toutes les ressources de son art. Nous n'exigeons pas que la partie chantante, prise isolément, rende exactement les paroles : s'il veut faire parler l'orchestre, et ne laisser à la voix que quelques notes soutenues ou même ne la point faire entrer comme élément de sa création, nous en passons partout où il lui plaît : ses moyens sont infinis; seulement que l'effet soit produit, que nous soyons pénétrés de l'émotion que la nature désigne comme la seule convenable en présence de tel ordre de faits.

L'auteur à qui nous décernerons la palme aura su être pathétique, gracieux, terrible, enjoué, selon l'exigence du sujet. Celui qui s'abandonne à sa féconde imagination, qui prodigue sans discernement les jolis motifs et ne voit dans un poème qu'un texte à ses brillantes fantaisies, aura sans doute nos éloges : nous saluerons le musicien; mais, de l'autre côté, nous nous inclinerons devant le musicien et le poète.

Tel était le jugement de l'immortel auteur de *Joseph* et de *Valentine*. Ce grand homme ne consentait pas à ne voir dans son art qu'un moyen d'ébranler agréablement un organe. Il en avait une idée plus relevée. A ses yeux, la musique est une langue expressive; c'est de pensée qu'il veut qu'elle se nourrisse. Je ne puis me refuser au plaisir de transcrire ici la préface de l'*Irato*; on la croirait écrite d'hier, tant elle est propre à être produite dans les discussions que la musique provoque depuis quelque temps; c'est une voix imposante que celle d'un homme de génie parlant de son art! Ce sera pour moi une autorité, et pour le lecteur un dédommagement. « Quelques personnes « croiront ou diront que j'ai enfin abandonné le genre au« quel je paraissais exclusivement attaché; elles m'en fé« liciteront, et l'*Irato* méritera d'autant mieux leurs éloges,

« qu'il leur servira pour condamner mes autres ouvrages. « Je dois les avertir de ne pas trop se hâter de vanter ma « conversion ; je n'étais d'aucun parti, et ne veut m'enré- « gimenter dans aucun ; je ne connais en musique aucun « genre ennemi de l'autre, si tous tendent également à la « rendre plus agréable et plus vraie. Je crois que cet art a un « but plus noble que celui de chatouiller l'oreille, et qu'il « n'est pas condamné à n'être jamais qu'*aimable*. Le genre « de la musique est toujours subordonné au genre du « drame, et le choix des couleurs est commandé par le « dessin qu'il faut colorier. Si la musique de l'*Irato* ne « ressemble à aucun des ouvrages que j'ai faits jusqu'à « présent, c'est que l'*Irato* ne ressemble à aucun des ou- « vrages que j'ai traités. Je sais que le goût général semble « se rapprocher de la musique purement gracieuse ; mais « jamais le goût n'exigera que la vérité soit sacrifiée aux « graces. »

L. Q.

QUESTIONS

SUR LA DIVERSITÉ D'OPINIONS ET DE DOCTRINES DES AUTEURS DIDACTIQUES EN MUSIQUE,

Adressées à Messieurs les professeurs et membres du Conservatoire de France, par P. Macarry, musicien de province. Brochure in-8° de 68 pages. Paris, 1827, Janet et Cotelle, libraires, rue des Petits-Champs, n° 17; et se trouve à Marseille chez Camoin, libraire, place Royale, n° 3.

DEUXIÈME ARTICLE [1].

Mon premier article, sur l'opuscule de M. Macarry, a eu pour objet de démontrer que la différence qu'on remarque dans le langage des auteurs, en matière de théorie musicale, est souvent l'effet de la différence des temps, et de l'amélioration successive des diverses parties de cette théo-

(1) Voyez la *Revue Musicale*, n° 10, p. 245.

rie. J'aurai occasion dans la suite de faire voir aussi que les contradictions ne sont quelquefois qu'apparentes, et qu'elles tiennent à l'objet spécial du plan de l'écrivain, ou même qu'il n'y en a point du tout où M. Macarry a cru en trouver. Je vais le suivre maintenant dans ses raisonnemens, en adoptant sa distribution de matières.

De la nomenclature.

« Il est reconnu, dit M. Macarry, que la nomenclature «de la science musicale n'a pas toujours une précision phi«losophique, qu'elle contient quelques locutions vicieuses, «plusieurs termes impropres, consacrés par un long usage, «et dont on est obligé de se servir pour être entendu. De «temps en temps on introduit quelques rectifications; mais «comme la pratique est long-temps à se les rendre fami«lières, on devrait toujours y joindre l'expression usitée, «le terme reçu. »

Ainsi le théoricien qui a reconnu les défauts de la nomenclature, et qui en imagine une meilleure, serait forcé de charger son travail d'une double désignation des objets, et de perpétuer l'usage de *termes impropres* et des *locutions vicieuses*. Cela serait absurde, car ce qu'on peut faire de mieux, c'est d'oublier le plus promptement possible ce qui est *impropre* ou *vicieux*. Lorsque Lavoisier, Fourcroy, Berthollet et quelques autres, entreprirent de substituer leur excellente nomenclature chimique aux expressions insignifiantes ou fausses de leurs devanciers, ils ne transigèrent point avec les habitudes contractées, et avec la paresse qui tend à repousser les innovations; ils se bornèrent à démontrer les analogies qui les guidaient dans le choix des termes, et ne parlèrent de l'ancien langage que pour en faire sentir le ridicule. C'est ainsi que de nos jours les mots *diminué* et *augmenté* ont été substitués à ceux de *faux* et de *superflu* pour exprimer l'état de certains intervalles et de certains accords, parce que ce qui est *faux* doit être banni de la musique, et que ce qui est *superflu* est inutile.

M. Macarry ajoute : « Substituer dans les ouvrages didac-

« tiques, des termes nouveaux aux anciens, sans une note « explicative, c'est dérouter l'élève, porter la confusion « dans ses études. » Voilà une objection qui prend encore sa source dans l'idée fausse que s'est faite M. Macarry de la manière dont on doit étudier l'harmonie. Un théoricien n'écrit que dans le but de perfectionner la science, d'en mieux coordonner les principes, et d'en faciliter l'étude. S'il fait un livre élémentaire, il évite toute discussion, et suppose qu'il ne parle qu'un langage adopté, afin de ne point faire naître de doute dans l'esprit de l'élève; car il doit présumer que de même qu'on ne prend point les leçons de plusieurs professeurs pour la même chose, on n'étudie pas à la fois plusieurs méthodes; or un livre élémentaire n'est que l'exposé d'une méthode plus ou moins particulière. Ce que M. Macarry considère comme devant dérouter l'élève et porter la confusion dans ses études, est précisément ce qui doit éviter ces inconvéniens. Je l'ai déjà dit : la lecture et la comparaison des théories diverses n'est bonne que pour les savans et les professeurs qui s'occupent eux-mêmes d'en perfectionner la base et les détails.

« Souvent ces rectifications, dit encore M. Macarry, quoique justes, ne sont pas généralement adoptées; elles restent alors particulières à l'auteur qui les a introduites, et surchargent d'autant la mémoire. » Il y a dans ce peu de paroles plusieurs erreurs manifestes; car si une rectification de nomenclature n'est point adoptée, on ne s'en sert pas et dès lors elle ne charge point la mémoire; si, au contraire, on l'adopte, elle fait oublier les choses qu'elle remplace, et dans aucun cas il n'y a de confusion. J'ajouterai que tout ce qui mérite le nom de rectification ne tarde point à être adopté par les professeurs : la nomenclature de Rameau et de son école a fait place à celle de M. Catel; quelques expressions de celle-ci qui manquaient de justesse ont été remplacées par d'autres, dont l'analogie est plus sensible, dans ma méthode d'harmonie et d'accompagnement, et sont maintenant d'un usage général en France; enfin les défauts qui peuvent encore se trouver

dans celle-ci disparaîtront quelque jour devant les améliorations qui seront introduites dans la science par quelque théoricien futur.

Ce qu'il y a de singulier, c'est que le critique reconnaît lui-même cette vérité, quand il dit, à propos des noms de *sustonique*, de *médiante*, de *susdominante* ou *sous sensible*, de *faux*, de *superflu*, etc., qu'on ne les a rejetés que parce qu'on en a vu la fausseté ou l'insuffisance. Il est vrai qu'il dit dans un autre endroit : « De tous temps on a distingué les consonnances en *parfaites* et en *imparfaites;* aujourd'hui M. Fétis les distingue en *flatteuses* et en *faibles*. L'emploi des termes recherchés, du style précieux semble gagner quelques-uns de nos auteurs. » Et en note : « C'est la première fois que *faible* est opposé à *flatteur*. »

C'est ici le lieu d'appliquer ce que j'ai dit concernant l'obligation d'examiner l'objet que se propose un auteur avant de prononcer s'il diffère des opinions reçues, et pourquoi il en diffère. Le petit ouvrage où j'ai divisé les consonnances en *flatteuses* ou agréables, et en *faibles*, est une *méthode élémentaire d'harmonie et d'accompagnement*. Or, dans l'harmonie plaquée et dans l'accompagnement du clavier, la distinction des consonnances en *parfaites* et en *imparfaites* est nulle, les octaves ou les quintes cachées étant toujours absorbées dans la plénitude d'harmonie. Cette distinction n'est utile que dans le contrepoint, où l'on n'écrit souvent qu'à trois parties, et même à deux. Si M. Macarry avait été plus attentif, il aurait vu que je l'ai conservée dans mon *Traité du contre-point et de la fugue*, qu'il cite dans un autre endroit, et que j'y ai donné la véritable raison de ces dénominations, raison inconnue jusqu'alors. A l'égard de la remarque de M. Macarry sur ce qu'il prétend que j'ai opposé *flatteur* à *faible*, je lui dirai qu'il n'y a d'opposé à la *consonnance* que la *dissonance ;* quant aux mots *flatteur* et *faible*, ils n'indiquent qu'une modification de la consonnance et non une opposition. Ce que M. Macarry aurait dû voir, c'est que ma classification est incomplète. Les consonnances flatteuses ou agréables sont

la quinte, l'octave, la tierce et la sixte; la seule consonnance faible est la quarte, parce qu'elle ne conclut jamais et parce qu'elle exclut le sentiment du repos; mais il manque un terme pour exprimer l'état de la *quinte mineure* et celui de la *quarte majeure* ou *triton:* j'aurais dû proposer celui de *consonnances attractives*, qui exprime bien l'appellation que font les deux notes qui composent ces intervalles, l'une de la tonique par la note sensible, l'autre du troisième degré par la quatrième. Quelle que soit l'aversion de M. Macarry pour les mots nouveaux, il faudrait encore *qu'il chargeât sa mémoire* de celui-ci.

M. Macarry s'afflige que certains auteurs appellent *fondamentaux* les accords que d'autres nomment *directs* ou non *renversés;* que celui-ci se serve de l'expression de *quinte inaltérée* au lieu de *quinte juste*, que celui-là dise que *la basse fait un mouvement de seconde supérieure*, au lieu de dire simplement *qu'elle monte de seconde*, etc.; en vérité, il faut être bien disposé à disputer sur les mots pour ne pas voir que toutes ces expressions sont identiques, qu'elles rendent les faits palpables et qu'on ne s'en sert que pour varier le style. Au reste, on n'aperçoit point dans tout ceci de diversité d'opinion et de doctrine; voyons si on la rencontrera dans la suite. Je négligerai la seconde question sur l'unisson et sur l'octave, parce que M. Macarry a reconnu lui-même que ce n'est qu'une dispute de mots.

Sur la succession des tierces majeures et de leurs renversemens.

La succession des tierces majeures, en montant ou en descendant d'un degré, est proscrite parce que, semblable à celle des quintes diatoniques, elle fait naître la sensation de deux tons différens sans préparation. Quelques auteurs l'ont défendue positivement; d'autres ont conseillé de ne point s'en servir; d'autres enfin ont oublié d'en parler. M. Macarry transforme leur silence en opposition et prétend d'ailleurs que la pratique est en opposition avec la règle, parce qu'il trouve des exemples de ces successions en plu-

sieurs endroits; mais parce qu'on trouve quelques solécismes dans les œuvres de Racine, s'ensuit-il que les règles de la grammaire soient en contradiction avec l'art de parler et d'écrire. Je suis honteux d'avoir à répondre à de pareilles puérilités.

La quatrième question a pour objet la règle qui défend de se servir de la tierce diminuée dans certains cas et sans préparation. M. Macarry en trouve des exemples en plusieurs endroits, mais il n'a pas vu que dans ces exemples cet intervalle est amené par un mouvement contraire diatonique dans l'une des parties et chromatique dans l'autre, ce qui fait une préparation suffisante.

Quant à la cinquième question, je ne m'en occuperai point, parce que c'est une dispute particulière entre M. Macarry et M. de Momigny. On sait que celui-ci propose depuis plus de vingt ans une théorie qui n'a été adoptée dans aucun pays de l'Europe. C'est donc une exception qui n'a point de rapport avec la science reçue, et qui sort conséquemment du cadre de M. Macarry. Je passe à la sixième question.

Sur la quarte.

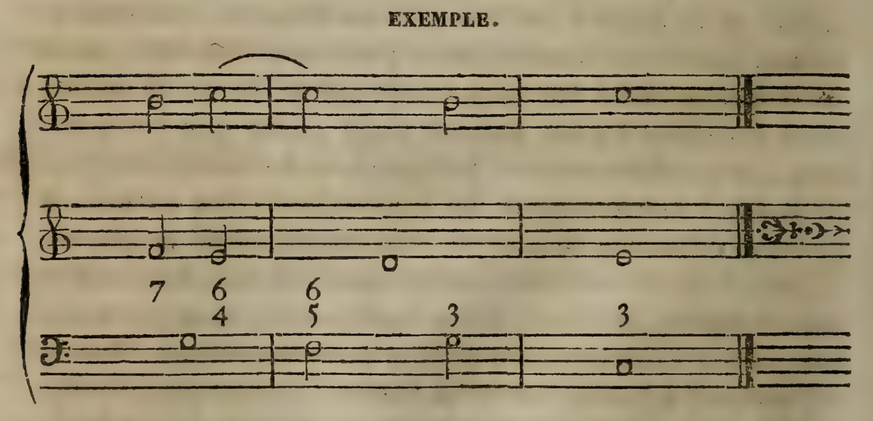
M. Macarry dit qu'on n'a point encore décidé, depuis un siècle, si la *quarte* est une consonnance ou une dissonnance. Il est dans l'erreur; cette question est résolue; mais il est vrai qu'elle a été long-temps agitée, faute de netteté dans les idées. On ne pouvait point croire que cet intervalle fût une dissonnance, puisque tous les intervalles donnent par le renversement des intervalles de leur nature, et puisque celui-ci provient du renversement de la quinte. L'emploi qu'on en faisait sans préparation dans l'accord de sixte et quarte, renversé de l'accord parfait, était d'ailleurs une preuve évidente de sa qualité de consonnance. Mais le cas où le retard de la tierce de l'accord parfait produit une dissonnance contre la quinte de cet accord avait jeté de l'incertitude dans les esprits. On n'avait pas vu que ce n'était point comme quarte que cette note est dissonnante, mais comme seconde contre la quinte. J'ai démontré cette

vérité dans mes ouvrages, et tous les professeurs se sont rangés à mon avis. La difficulté qui, de fait, a existé autrefois, n'a donc plus lieu maintenant. Remarquez, au reste, que cette difficulté n'avait pris sa source que dans un défaut de netteté dans les idées; c'était une dispute de mots, une *logomachie;* quant à l'emploi de l'intervalle, il était le même dans toutes les écoles, chez tous les auteurs: l'accord de quarte et sixte s'attaquait sans préparation comme tout accord consonnant, et le retard de la tierce par la quarte se résolvait en descendant d'un degré comme toute dissonance de seconde. Il n'y avait donc point encore là diversité de doctrine : il n'y en avait que dans le nom de la chose.

Sur l'emploi de la quarte accompagnée.

La quarte est un intervalle faible et même plat : cela est incontestable. De là vient qu'elle est bannie du contrepoint, à moins que ce ne soit par syncope et comme retardement de la tierce. Dans le style libre, où l'effet général des cadences absorbe celui des harmonies particulières, on s'est fait des formules où ce même intervalle est employé d'une manière assez douce.

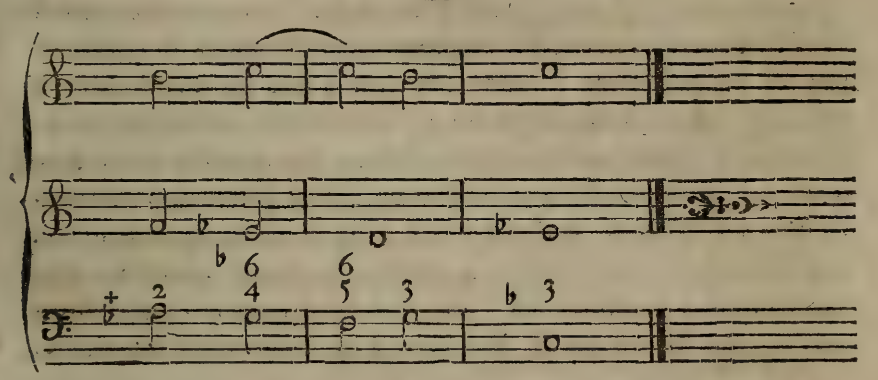
EXEMPLE.



D'un autre côté, j'ai fait voir dans ma *Méthode d'harmonie et d'accompagnement* que les accords de neuvième majeure et mineure de la dominante; ceux de septième, de sensible et de septième diminuée, celui de triton avec tierce

majeure ou mineure, celui de seconde augmentée, etc., ne sont que des modifications de l'accord de septième dominante et de ses dérivés, et qu'ils se forment par la substitution du sixième degré à la dominante; j'en ai conclu que les uns étant analogues aux autres pouvaient s'employer dans les mêmes circonstances, et m'appuyant sur des exemples que j'ai trouvés chez les meilleurs compositeurs modernes; j'ai dit que la succession suivante, qui n'est qu'une modification de celle qu'on vient de voir, est admissible; M. Macarry me fait dire qu'elle est *excellente*.

EXEMPLE.



Mon collègue, M. Reicha, d'accord en cela avec quelques puristes de l'ancienne école, et doué d'une oreille ou plus délicate ou plus timorée, voudrait qu'on s'abstînt d'une semblable succession. Il a pour lui le témoignage de sa manière de sentir; j'ai pour moi l'analogie et le raisonnement; mais comme il s'agit d'un cas fort rare et de très peu d'importance, je crois que cela ne peut être considéré comme établissant entre nous une diversité de doctrine: j'en appelle à cet égard à tous les musiciens instruits.

Ses huitième et neuvième questions concernent les successions diatoniques de quintes et d'octaves. On sait que la règle les proscrit: M. Macarry cite des exemples d'auteurs qui en ont fait usage; je pourrais lui en citer bien plus; mais qu'est-ce que cela prouverait? Des négligences de langage n'ont jamais infirmé les règles de la grammaire.

Il est vrai que le critique reproche à M. Perne d'avoir fait des octaves consécutives dans tous ses exemples de la règle de l'octave ou échelle diatonique; mais qui ne sait que lorsqu'on a voulu remplir quatre parties en accords plaqués, on a toujours été forcé de faire ces octaves dans le passage de la dominante au sixième degré, à cause des difficultés du doigté. Il remarque que je n'ai point fait la même faute; mais aussi mon accord de sixte du sixième degré n'a que trois notes, ce qui vaut mieux sans doute, quoiqu'il en résulte une harmonie moins nourrie.

Les dixième et onzième questions ont pour objet des classifications et des noms d'accords. Ces classifications étant nécessairement les conséquences du point de vue sous lequel on envisage l'harmonie, on a pu les multiplier à volonté, et probablement on en présentera encore de nouvelles qui viendront compléter tous les aspects sous lesquels on peut considérer la science. Loin d'être des contradictions de théorie, nuisibles aux progrès de la musique, ces classifications sont toutes précieuses, parce qu'elles augmentent nos lumières sur des points intéressans Je n'ai donc pas besoin de suivre M. Macarry dans toutes ses citations.

Sur l'accord si, ré, fa.

Au grand scandale de M. Macarry, j'ai dit que *la quinte mineure* et le *triton* sont des consonnances; cela résultait évidemment du principe que j'ai posé, qu'il n'y a dissonnance que dans le choc de deux sons voisins, c'est-à-dire *la seconde*; dans son renversement, c'est-à-dire *la septième*, et dans son redoublement, qui est *la neuvième*. Jusque là tout est bien, car cette théorie est maintenant généralement adoptée.

Mais j'ai donné le nom de *faibles* à ces consonnances, et j'ai eu tort. Ce sont des consonnances d'une espèce particulière; des consonnances qui ont une marche presque obligée (ce qui les avait fait ranger parmi les dissonnances); il leur fallait un nom, un nom qui indiquât leur mouvement naturel; et ce nom devait être celui de *consonnances attractives* (voyez ce que j'ai dit ci-dessus). J'ai bien

peur néanmoins de ne pas satisfaire M. Macarry avec ces nouvelles dénominations, car sans doute il appellera encore cela une subversion de principes.

La treizième question est relative à l'accord de *si, ré, fa, la*, dans les deux modes. Dans le majeur, c'est un *accord de septième de sensible* qui résulte de la substitution du sixième degré à la dominante, dans le premier dérivé de l'accord de septième dominante. Or, comme cette substitution est toujours mélodique, elle doit être placée à la partie supérieure et jamais à la basse. Voilà pourquoi M. Reicha défend de mettre la dissonnance à la basse (*Cours de composition*, p. 42); je ne sais quelle difficulté M. Macarry trouve à cela. Dans le mode mineur, l'accord *si, ré, fa, la* résulte de la substitution unie à la prolongation dans le second dérivé de l'accord de septième dominante. Il est bien singulier que M. Macarry, qui voit chez les théoriciens une foule de choses qui n'y sont pas, n'ait pas vu dans ma *Méthode élémentaire d'harmonie*, qu'il cite à chaque instant, cette théorie si simple, développée dans un petit nombre de pages. On ne sait aussi pourquoi il sépare sa quinzième question, sur la préparation de la septième, de celle-ci, à qui elle appartenait. Il y cite la cinquième mesure du *Requiem* de Mozart, où cette septième est employée sans préparation, et demande si la règle n'est pas rigoureuse : elle l'est; mais Mozart s'est trompé plusieurs fois sur l'emploi de cet accord.

M. Macarry confond de telle sorte toutes les époques, qu'il reproduit l'accord *de double emploi* de Rameau, *fa, la, ut, ré*, et fait à ce sujet des questions, comme si toute ces rêveries n'étaient pas jugées et rejetées depuis longtemps de la musique.

M. Perne, dans une partie de son ouvrage, qui n'a rapport qu'à l'harmonie plaquée, s'est beaucoup servi de la règle de l'octave, qui est en effet fort utile dans l'accompagnement; M. Reicha, qui n'a eu en vue que la composition, dit que *la règle de l'octave est de si peu de ressource dans la composition pratique, qu'elle ne vaut pas la peine d'être discutée;* M. Macarry voit encore là

une contradiction manifeste, quoiqu'il soit question de deux choses absolument différentes.

Le reste de l'opuscule que je viens d'examiner contient un échantillon du savoir de M. Macarry plutôt que des doutes, c'est pourquoi je m'abstiens d'en parler, n'ayant peut-être que trop étendu ces discussions, nées de questions oiseuses. Je n'ai pas cru cependant devoir passer légèrement sur la plupart de ces questions, parce qu'elles pouvaient avoir pour effet de faire naître des doutes dans l'esprit des élèves sur la solidité de la théorie. M. Macarry a peu appris par ses lectures : c'est un malheur; mais ce n'est pas une raison pour qu'il empêche les autres d'apprendre. Puisse l'exemple de ses études mal faites servir de leçon à ceux qui seraient tentés de l'imiter.

FÉTIS.

BIOGRAPHIE.

Billington (Élisabeth) cantatrice célèbre, était fille de Weichsell, musicien allemand, né à Freyberg en Saxe. Elle naquit en Angleterre vers 1765. Sa mère, qui était une cantatrice de quelque mérite, mourut jeune, laissant sa fille et un fils, C. Weichsell, bon violoniste, dans un âge fort tendre. Destinés, dès leur naissance, à la carrière musicale, ces deux enfans firent des progrès si rapides, qu'à l'âge de six ans ils purent se faire entendre en public, sur le piano et sur le violon, dans un concert donné au bénéfice de Mme Weichsell, au théâtre de Hay-Market. Le premier maître de Mme Billington fut Schrœter, excellent pianiste allemand. Son père surveilla son éducation musicale avec une sévérité qui peut être à peine justifiée par les progrès de l'élève. A quatorze ans elle chanta en public à Oxford, et à seize elle épousa Billington, contrebassiste, qui l'emmena à Dublin peu de temps après. Son premier début eut lieu dans l'opéra d'*Orphée;* mais quelle que fût la beauté de sa voix, elle éprouva, dès les premiers pas

dans la carrière du théâtre, que le succès dépend quelquefois plutôt d'un caprice du public que d'un jugement éclairé : une cantatrice (Miss Wheeler) bien inférieure à Mme Billington, excitait alors l'enthousiasme des habitans de Dublin, et celle-ci fut à peine remarquée. Sensible et fière, Mme Billington ne pouvait manquer d'être blessée de cette injustice : peu s'en fallut même qu'elle ne renonçât pour toujours au théâtre. La réputation de Miss Wheeler lui ayant procuré un engagement de trois ans au théâtre de Covent-Garden, Mme Billington la suivit à Londres, décidée à ne rien négliger pour éclipser sa rivale. Mais de nouveaux chagrins lui étaient réservés. Les entrepreneurs du théâtre ne voulurent l'engager qu'à l'essai, et lorsqu'il fallut régler ses appointemens, on lui fit entendre qu'elle ne pouvait prétendre à d'aussi grands avantages que Miss Wheeler, dont la réputation était faite. Cette malheureuse comparaison ébranla de nouveau le courage de Mme Billington; mais enfin le triomphe du succès devait effacer la honte des humiliations: elle le sentit, accepta toutes les conditions, et débuta par le rôle de Rosette dans l'opéra de *Love in a village* (l'Amour dans un village), du docteur Arne. Jamais voix plus pure, plus sonore, plus étendue ne s'était fait entendre; jamais vocalisation plus brillante n'avait frappé les oreilles anglaises; jamais aussi l'enthousiasme ne fut porté plus loin. Le nom de Mme Billington était dans toutes les bouches : celle qui lui avait causé tant de tourmens fut pour jamais oubliée. Les entrepreneurs du théâtre n'attendirent point que les douze représentations d'essai fussent achevées pour contracter un nouvel engagement avec notre virtuose : elle exigeait mille livres sterling et une représentation à son bénéfice pour le reste de la saison : tout lui fut accordé; on ajouta même une représentation à celle qu'elle avait demandée, par reconnaissance pour le gain considérable qu'elle avait procuré à l'administration. Toutefois, Mme Billington, sans se laisser éblouir par tant de succès, travaillait avec ardeur, et prenait assidument des leçons de Morelli, habile professeur de chant, qui demeurait alors à Londres. Dès que le théâ-

tre fut fermé, elle profita de cette vacance pour se rendre à Paris, où elle reçut des conseils de Sacchini. En 1785, elle chanta au concert de l'ancienne musique. Mme Mara venait d'arriver à Londres: on dit qu'elle n'entendit point sans dépit celle qu'on lui opposait comme rivale. Dès lors il s'éleva entre elles des disputes indignes de deux grands talens, quoique cela ne soit que trop commun en pareille circonstance. La réputation de Mme Billington continuait à s'étendre : elle était de tous les concerts, attirait la foule à Covent-Garden, et chantait aux mémorables réunions de l'abbaye de Westminster, pour la commémoration de Hændel. Malgré tant de succès, elle prit, en 1793, la résolution d'abandonner la scène, et voulut voyager sur le continent, dans le dessein de dissiper la mélancolie qui lui était habituelle. Elle réussit pendant quelque temps à garder son *incognito;* mais arrivé à Naples, l'ambassadeur anglais, W. Hamilton, la reconnut, et parvint à la déterminer à chanter, d'abord à *Caserto*, devant la famille royale, et ensuite au théâtre de Saint-Charles. Elle y débuta, au mois de mai 1794, dans *Inez de Castro*, que Bianchi avait composé pour elle.

Son succès fut complet; mais un événement malheureux arrêta le cours de ses représentations : Billington fut frappé d'une apoplexie foudroyante au moment où il allait accompagner sa femme au théâtre. Dans le même temps, une violente éruption du Vésuve éclata, et les superstitieux Napolitains attribuèrent cette calamité à ce qu'une hérétique avait chanté à Saint-Charles. Les amis de Mme Billington conçurent même des craintes sérieuses sur les suites que pouvait avoir cette opinion chez un peuple fanatique : heureusement l'éruption cessa, le calme reparut et le talent de Mme Billington acheva de triompher des préventions des Napolitains. En 1796, cette grande cantatrice se rendit à Venise : après sa première représentation, elle tomba sérieusement malade et ne put chanter pendant le reste de la saison. L'air de cette ville étant nuisible à sa santé, elle partit pour Rome et visita ensuite les principaux théâtres de l'Italie. Arrivée à Milan, en 1798,

elle y épousa M. Felissent; mais elle conserva toujours son nom de Billington lorsqu'elle parut en public. A son retour en Angleterre, les directions de Drury-Lane et de Covent-Garden mirent tant d'empressement et de ténacité à contracter un engagement avec Mme Billington qu'on fut obligé de s'en rapporter à un arbitre, qui décida qu'elle chanterait alternativement sur les deux théâtres. Son séjour en Italie avait perfectionné son talent; aussi excita-t-elle la plus grande admiration dans l'*Artaxerce* de Arne, où elle introduisit un air d'*Inez de Castro*, qui lui fournit l'occasion de déployer toute l'étendue de sa belle voix. A cette époque, la fameuse cantatrice Banti arriva à Londres; son début eut lieu dans le rôle de *Polyphonte* de la Mérope de Nazzolini: Mme Billington jouait celui de Mérope. La réunion de ces deux beaux talens produisit un tel effet que la salle ne pouvait contenir les spectateurs, et que la scène même en était remplie. Un effet semblable eut lieu le 3 juin 1802, jour où l'on entendit, pour la première fois, Mmes Billington et Mara chanter ensemble dans un duo composé expressément pour elles par Bianchi. Ce qui ajoutait encore à l'empressement du public, c'est qu'on savait que cette soirée était la dernière où l'on entendrait Mme Mara. Rien ne peut donner une idée du fini de l'exécution de ces deux grandes cantatrices, de leur verve, et de l'effet qu'elles produisirent sur les spectateurs. La réputation de Mme Billington allait toujours croissant. Chaque entreprise de théâtre cherchait à l'engager, et, pendant six années consécutives, elle chanta à l'Opéra-Italien, au Concert du Roi, à celui d'Hannover-Square, et dans une foule de concerts particuliers. Enfin, ayant amassé une fortune considérable, et s'apercevant que sa santé s'altérait, elle se retira définitivement en 1809, et ne chanta plus en public qu'une seule fois, dans un concert donné au profit des pauvres à Whitehall. En 1817, elle quitta l'Angleterre et se rendit à une terre qu'elle venait d'acquérir près de Venise; mais peu de temps après, elle mourut d'une maladie aiguë, laissant un nom illustre dans les fastes du théâtre lyrique.

NOUVELLES DE PARIS.

On prépare au théâtre de l'Opéra-Comique la reprise de la *Caverne*, ouvrage dont la musique est due à M. Lesueur, surintendant de la chapelle du roi. Les chœurs de cet opéra jouissent d'une grande réputation; ils étaient autrefois supérieurement exécutés au théâtre Feydeau, avant la réunion des deux sociétés d'Opéra-Comique.

La *Caverne* fut représentée pour la première fois en 1793, et obtint le plus brillant succès. Jouée ensuite en concurrence avec une pièce du même nom, dont Méhul avait composé la musique, elle triompha dans la lutte, resta seule au théâtre, fut reprise plusieurs fois et toujours avec succès. On dit que rien ne sera négligé pour que la nouvelle mise en scène ait autant d'effet que les moyens actuels de l'Opéra-Comique le permettent. Une partie de la troupe paraîtra dans les chœurs; la distribution des rôles sera faite de la manière la plus avantageuse possible, et des décorations d'un bel effet compléteront le plaisir du public. C'est une bonne occasion offerte à l'orchestre de retremper son énergie, car la mollesse ne serait pas de mise dans cet ouvrage.

— Les désirs des vrais amateurs vont être enfin exaucés: la signora Rosamunda Pisaroni débutera, dit-on, au théâtre Italien dans le courant de ce mois. On ne sait point encore quel est l'ouvrage qu'elle choisira pour son premier début, mais on espère que ce sera quelque opéra inconnu à Paris et composé expressément pour elle. On désire surtout qu'elle s'abstienne de chanter les rôles dans lesquels madame Pasta a fondé sa réputation. Les premières impressions paraissent ordinairement les meilleures, et l'on a d'ailleurs dans ce pays la manie des comparaisons entre des choses qui n'ont point d'analogie, et malgré tout son talent, il n'est pas certain que cette cantatrice, qui seule aujourd'hui possède la tradition de l'école

de Marchesi et de Pacchiarotti, serait appréciée à sa juste valeur.

Quoique madame Pisaroni ait débuté en 1811, elle est jeune encore, ayant fait son entrée dans la carrière dramatique à l'âge de dix-huit ans. Depuis lors, elle a chanté dans toutes les principales villes d'Italie, et a excité partout le plus vif enthousiasme, quoique la nature ne l'ait pas pourvue d'un physique agréable, désavantage énorme pour une femme.

— Le sixième et dernier exercice des élèves de M. Choron aura lieu jeudi 10 de ce mois. Parmi les morceaux qu'on y entendra, on en remarque un fort intéressant par son ancienneté et par le nom de son auteur, la *déploration* de *Josquin de Près*, maître de chapelle de Louis XII, et le plus grand musicien de son époque. (On croit qu'il est mort vers 1517.) Ce n'est pas un des moindres avantages de cette institution que celui de faire entendre ces monumens vénérables de l'antiquité musicale, et par cela de faire connaître tous les styles, leurs révolutions et d'en présenter une histoire palpable. Rien n'est plus propre à combattre les préjugés de la mode et à faire comprendre qu'il y a autre chose que ce que nous entendons journellement qui mérite notre attention et nos éloges. Le charme d'une exécution parfaite d'ensemble, telle qu'on la trouve chez M. Choron, ajoute beaucoup à l'attrait qui conduit l'élite des amateurs à ces modestes concerts d'élèves.

ANNONCES DIVERSES.

Troisième concerto pour le piano, dédié à Clémenti, par F. Ries. Paris, veuve Leduc, rue de Richelieu, n° 78.

Ce morceau est gravé avec l'addition des passages à six octaves pour les grands pianos, tel qu'il a été arrangé pour le concours de 1826 à l'Ecole royale de Musique, par M. Zimmerman.

Le Loup-Garou, opéra-comique en un acte, musique de mademoiselle Louise Bertin, ouverture, romance, cou-

plets, airs, duos et quintettis arrangés avec accompagnement de piano. Paris, Maurice Schlesinger, rue de Richelieu, n° 97.

La partition et les parties d'orchestre de cet ouvrage seront mis en vente sous peu de jours.

C. Czerny. 6e grande sonate pour piano seul, op. 124. Prix : 10 fr.

F. Ries. 49e sonate pour piano seul, op. 141. 7 fr. 50 c. Chez Zetter et compagnie, rue du Faubourg-Poissonnière, n° 3.

Traité du contre-point et de la fugue, divisé en deux parties : la première contenant l'exposé des règles du coutre-point simple, depuis deux parties jusqu'à huit voix réelles, et des compositions auxquelles ce contre-point sert de base, telles que les imitations, les canons de toute espèce, le contre-point *alla Palestrina*, etc. ; la seconde, comprenant les règles des contre-points doubles, de la fugue, de l'inscription des canons énigmatiques et de leur résolution, par F.-J. Fétis, professeur de composition à l'École royale de musique, et bibliothécaire du même établissement. Paris, Janet et Cotelle, éditeur de musique, rue de Richelieu, près la rue Feydeau ; et rue St.-Honoré, n° 125. Prix, 66 fr. Chaque partie séparée 33 fr.

Cet ouvrage, entrepris pour servir à l'enseignement de la composition dans l'Ecole royale de Musique, a été approuvé par la section de musique de l'Institut, composée de MM. Lesueur, Berton, Chérubini, Boieldieu et Catel, sur le rapport de M. Chérubini.

REVUE MUSICALE

PUBLIÉE PAR M. FÉTIS,

PROFESSEUR DE COMPOSITION A L'ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE, ET BIBLIOTHÉCAIRE DE CET ÉTABLISSEMENT.

N° 14. — MAI 1827.

COURS D'HARMONIE,

Par Ph. de Geslin [1].

Nos lecteurs ont pu s'étonner que, dans un écrit uniquement consacré à la musique, il n'ait pas été question jusqu'à ce jour d'un *Traité d'harmonie*, au sujet duquel les feuilles politiques et littéraires ont épuisé toutes les formules de louanges. Cet article est destiné à remplir notre mission à cet égard.

Parmi les journaux littéraires les plus consciencieusement rédigés, le *Globe* et la *Revue encyclopédique* tiennent incontestablement la première place. Nous avons été curieux de connaître l'avis de ces deux recueils au sujet dudit ouvrage : le premier s'est exécuté de bonne grace, et cette fois ne l'a cédé en rien à ses confrères. Au dire du *Globe*, le *Cours d'harmonie* de M. de Geslin est « ce qui a « été écrit jusqu'à présent de plus simple et de plus logi« que sur ce grimoire harmonique que le pédantisme des « musiciens a soin, pour l'ordinaire, de rendre impéné« trable, et essentiellement supérieur à toutes ces préten« dues méthodes, recueils d'axiômes routiniers et de rè« gles antiques qu'on enseigne sans les comprendre. » Ainsi

(1) In-8° de 11 et 255 pages, avec 71 pl. lithographiées. Paris, 1825.

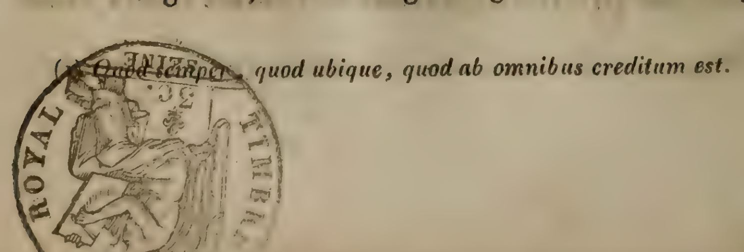
M. Catel apprendra que son *Traité* est entaché de pédantisme; M. Reicha se reconnaîtra *routinier*; M. Perne obscur; enfin, M. Choron effacera l'épigraphe[1] de ses *Principes de composition*, et reconnaîtra humblement que lui et ses devanciers avaient erré jusqu'en l'an de grace 1825, époque de l'apparition du livre de M. de Geslin.

La *Revue encyclopédique* a pris un autre parti. Le rédacteur de l'article, M. Ω, s'est excusé de ne point discuter le mérite des innovations de M. de Geslin, alléguant la nécessité d'entrer dans des détails techniques intéressans pour les seuls musiciens; on voit que M. Ω, retenu par des considérations quelconques, a évité d'émettre son opinion. Pour nous, nous ne pouvons être arrêtés par des motifs de ce genre. Au fond, ce ne sont là que des manières d'éluder la vérité que tout critique impartial doit avoir pour guide, et qui, dans l'attaque comme dans la défense, est une égide impénétrable à tous les traits.

M. de Geslin s'est fait connaître dans le monde musical par un volume intitulé *Cours analytique de musique*, dans lequel, soit dit sans plaisanterie, il se trouve des choses fort *curieuses*. Ceux, par exemple, qui n'auraient pas encore vu l'air *Que ne suis-je la fougère*, noté à deux temps, pourront se procurer ce plaisir en jetant les yeux sur la planche vis-à-vis de la page 105. Assurément si l'auteur de cet air, le sieur Desivetaux, revenait en ce monde, il éprouverait quelque surprise en voyant le rythme de sa romance si mal compris. Il se rencontre dans le premier ouvrage de M. de Geslin nombre d'autres nouveautés qui valent celles-ci, et dont nous entretiendrions nos lecteurs, si la publication de ce livre n'était déjà ancienne.

En mettant au jour son *Cours d'harmonie*, M. de Geslin s'est proposé de compléter l'instruction musicale des amateurs qui avaient acquis son premier ouvrage ou suivi ses leçons. Pour voir jusqu'à quel point il a réussi, examinons d'abord en quoi diffère son Traité des ouvrages du même genre, dont l'usage est généralement adopté.

(1) *Quod semper, quod ubique, quod ab omnibus creditum est.*



M. de Geslin ne reconnaît que deux consonnances, la tierce et la sixte; il a placé la quinte parmi les dissonances. Il nomme *accord neutre* l'accord de quinte diminuée, connue en harmonie sous le nom de *fausse quinte*. Il appelle *accord favori* l'accord de septième dominante, et, décomposant cet accord, il expose sur ses divers parties, qu'il nomme *fragmens favoris*, des idées qui semblent ingénieuses à celui qui adopte les bases de son système. Il ne reconnaît que deux espèces de cadences : les *terminatives* et les *suspensives*.

Voici, je crois, tout ce qui se trouve de nouveau dans l'ouvrage M. de Geslin, sauf quelques dénominations peu importantes. En plaçant la quinte au nombre des dissonances, il s'écarte de tous les principes reçus de tout temps et par tous les auteurs; il n'a aucun égard au premier principe de l'acoustique, à l'expérience si aisée à vérifier des résultats du corps sonore; pour justifier cette étrange innovation, il donne des raisons qui, à notre avis, sont audessous de la réfutation : par exemple, il cite une phrase de d'Alembert, relative au rapport des sons entre eux, et où ce savant dit : « qu'en qualité de géomètre, il croit avoir le droit de protester contre l'abus de la géométrie en musique ». M. de Geslin ne songe pas qu'à notre tour, en qualité de musiciens, nous avons aussi droit de protester contre les opinions d'un mathématicien, fort recommandable sans doute à beaucoup d'égards, mais qui ne savait pas distinguer une *tierce majeure* d'une *tierce mineure*, et qui proposa l'emploi d'accords si étranges que, dans un moment d'humeur, Rameau s'écria que, pour comprendre de pareilles formules, il fallait avoir des oreilles d'âne [1]. Il y a long-temps que les musiciens instruits ont fait justice de ces livres du dix-huitième siècle, dont les nombreuses erreurs n'ont jamais eu cours qu'en France, et qui peuvent être regardés comme la cause première de la déchéance

(1) Voyez *Réponse à une lettre imprimée de M. Rameau*, placée à la suite de la seconde édition des *Élémens de musique*, page 229. — Voyez aussi, à ce sujet, un petit ouvrage imprimé en 1789, intitulé : *Erreurs et bévues en matières musicales*; par Lefébure.

de notre littérature musicale. On ne cite plus les Rousseau, les d'Alembert, les Roussier, les Bethisy et plusieurs autres que pour montrer jusqu'où peut conduire la manie d'écrire sur les matières dont on ignore les premiers élémens, ou pour prouver combien l'on s'égare quand on se laisse dominer par l'esprit de système. Du reste, le système de M. de Geslin sur le corps sonore a quelque rapport avec celui qu'a proposé M. Jérôme-Joseph de Momigny, dont la *Théorie*, dite *seule vraie*, n'a jamais pu paraître telle qu'à des yeux paternels. M. de Geslin nomme *accord neutre* l'accord de *fausse quinte* qui, par une raison équivalente à celle qu'il donne, pourrait les nommer *accord commun;* car, s'il est évident que cet accord ne saurait terminer une période et que par conséquent il diffère en cela de l'*accord parfait*, il n'est pas moins vrai de dire qu'il appartient au mode majeure comme au mineur, et qu'en ce sens il participe de l'un et de l'autre. Cet accord et celui que M. de Geslin appelle *accord favori*, étaient nommés par plusieurs harmonistes *accords appellatifs*. Cette dénomination indiquait à la fois leur composition et la règle de résolution dépendante de leur emploi. La division des cadences en *suspensives* et *terminatives* était déjà connue; mais les noms de *demi-cadence*, cadence *rompue*, *brisée*, par *inganno*, etc., étaient fort commodes en ce qu'ils représentaient à l'esprit des formules particulières que n'offrent point les deux grandes sections de M. de Geslin.

Voici bien de critiques sur ce qui se trouve dans le nouveau *Cours d'harmonie*, quoique nous nous renfermions dans des généralités; cependant notre impartialité nous force à nous plaindre aussi de ce qui manque à cet ouvrage. On y rencontre un grand nombre d'omissions plus ou moins importantes. Il n'y est nullement question des accords par *anticipation;* l'auteur semble croire que le *tasto solo* ou *pédale* ne peut s'employer qu'au grave, tandis qu'on s'en sert aussi à l'intérieur et à l'aigu. Les *fausses relations* sont traitées par lui d'une manière incomplète; car il n'examine que très succinctement le cas où ces sortes de

relations cessent d'être mauvaises; la distinction des notes de passage n'est pas non plus exposée avec l'importance que méritait une pareille question; il en est de même de la préparation de la quarte, écueil fréquent des élèves. Nous devons aussi engager M. de Geslin à ne point s'exprimer avec tant de légèreté au sujet du *contrepoint*.

Nous savons que c'est aujourd'hui la mode de parler ainsi; mais un fait incontestable, c'est que le contrepoint n'a jamais eu pour adversaires que ceux qui ne le connaissaient pas. Il faut aussi que M. de Geslin s'abstienne d'avancer en thèse générale que la tonalité du plain-chant est indécise : cette erreur a été, nous le savons, partagée par Albrecthsberger et autres théoriciens fort estimables, qui, préoccupés de la tonalité moderne, ne pouvaient se dépouiller de leurs idées nouvelles pour apprécier les systèmes antiques; mais, ils n'ont pris, non plus que M. de Geslin, le soin de motiver cette opinion.

Une partie de l'ouvrage de M. de Geslin, à laquelle nous nous trouvons heureux de ne donner que des éloges, est celle où, appliquant au discours musical les principes de l'analyse, il décompose alternativement le duo, le trio et le quatuor, en présentant aux yeux des lecteurs les parties dont chacun de ces morceaux se composent, et les lois d'après lesquelles elles forment un tout. Voilà, selon nous, la portion vraiment utile de l'ouvrage de M. de Geslin. Pour ce qui est du reste, et particulièrement de la base de l'édifice construit par cet auteur, nous doutons fort que son système fasse fortune. M. de Geslin n'en aura pas moins atteint son but, si, comme il l'annonce, il a seulement voulu mettre celui qui étudierait son ouvrage à même « de se rendre compte d'une composition quelconque et de l'analyser dans ses détails les plus intimes. » L'élève qui aura étudié le *Cours d'harmonie* pourra faire cette opération, pourvu que le morceau offert à ses réflexions ne soit pas trop compliqué. Si M. de Geslin avait prétendu former des amateurs capables d'écrire une pièce de musique de quelque importance avec élégance et pureté, nous serions forcés de lui avouer qu'à notre avis, il

n'aurait aucunement réussi. En général, on s'abuse fort sur la manière d'étudier la composition. Dans l'harmonie simple, la connaissance des principes est fort peu de chose; c'est dans leur application que consiste la difficulté : l'habitude d'écrire, et, comme l'on dit dans les écoles de musique, de *barbouiller du papier*, peut seule mettre l'élève en état d'éviter les fautes et de traiter correctement les parties diverses d'une composition musicale.

Voilà ce que nous croyons la vérité sur ce livre loué avec tant d'emphase.

Quoi! vont s'écrier quelques-uns de nos lecteurs, vous osez parler ainsi d'ouvrages dont les éditions étaient à moitié enlevées avant d'être terminées? d'ouvrages qui ont été encouragés par les plus éminens protecteurs des beaux-arts[1]? Toutes ces objections sont bien peu de chose: d'abord, ne voit-on pas tous les jours des ouvrages, bien inférieurs à celui de M. de Geslin, obtenir un grand succès de vente? Ensuite, les personnages qui encouragent si honorablement les arts ne se trompent-ils jamais? Ne se souvient-on pas que Chapelain était

Le mieux renté de tous les beaux esprits?

Enfin l'acceptation d'une dédicace n'est-elle pas, la plupart du temps, une affaire de simple politesse, et ne trouve-t-on pas plus facile de se laisser offrir un livre que d'en soutenir la lecture? S'imagine-t-on, par exemple, que les souverains soient tenus de lire tout ce qu'on leur dédie? Figurez-vous donc Christine de Suède tenant en main les deux in-4° de Marcus Meibomius, où ce savant *restitue* et annote sept musiciens grecs[2].

C'est surtout à M. de Geslin que notre opinion pourra

(1) *Voyez* la dédicace du *Cours de musique*.

(2) *Antiquæ musicæ auctores septem.* Amstelodami CIC IC CLII.

Puisque nous en sommes sur les dédicaces, citons la fin de celle de Meibomius qui est remarquable. *Hanc testandæ tibi humillimæ devotionis occasionem nactus, inter alias, qui stupendam virtutem tuarum harmoniam publicè admirantur, comparere volui; ne, cum tam æquabili regni tui circulum impetu torqueas, ut virtutum tuarum suavissimo concentu impulsi, non tantùm omnium ordinum subditi tui, tibi hypate diapason,*

paraître sévère. Peut-être nous taxera-t-il de partialité et d'animosité parce que nous nous sommes prononcé sur son ouvrage avec franchise, et dans le seul intérêt de l'art; cependant l'article que l'on vient de lire est le résultat d'un scrupuleux examen : si nous avions quelque prévention à l'égard de ce jeune professeur, elle était assurément tout en sa faveur. Que si le compte rendu du *Cours d'harmonie* venait à le contrister, ce que nous sommes loin de croire, il trouverait une ample compensation dans le concert de louanges que lui ont donné à l'envi les feuilles quotidiennes et d'autres journaux.

J. ADRIEN-LAFASGE.

EXAMEN DE L'ETAT ACTUEL DE LA MUSIQUE

En Italie, en Allemagne, en Angleterre et en France.

SEPTIÈME ARTICLE.

ALLEMAGNE.

Si le goût de la musique se manifeste vivement chez les Italiens et chez les Allemands, c'est par des causes différentes et par des effets dissemblables. En Italie, le peuple

diapente ac diatessaron consonent, sed etiam reliquus orbis unà abripiatur, solus concentus illius magnitudine non obstupuisse viderer. C'est-à-dire : L'occasion se présentant de vous donner une preuve de mon très humble dévouement, j'ai voulu me mêler à ceux qui admirent hautement l'étonnante harmonie de vos vertus. (Les vertus de Christine !) Je considérais le cours de ce règne si éclatant que, de toute part, vos sujets de toutes les classes font résonner en votre honneur l'hypate *, l'octave, la quinte et la quarte, entraînant dans leurs hommages le reste du monde, animés qu'ils sont par le délicieux accord de vos vertus, et je craignais d'être le seul qui ne parût pas frappé d'admiration en entendant un si magnifique concert.

* L'hypate était, dans la musique des Grecs, la corde la plus basse du tétracorde inférieur, et n'avait au-dessous d'elle que la *proslambanomène* ou note ajoutée.

est doué d'une organisation mélodique et passionnée, qui le porte à chanter avec goût et à sentir avec force; en Allemagne, l'amour de la musique est le fruit de l'éducation, et l'éducation est le résultat des sentimens et des rites religieux. Là, les psaumes, les cantiques, arrangés à quatre parties, inculquent à la jeunesse une habitude d'harmonie qui forme son oreille, et qui devient son goût dominant. Les moindres écoles ont des maîtres chargés d'enseigner la musique simple (chorale); les paysans les plus pauvres ont une teinture de cet art, et le service divin entretient les connaissances que chacun y acquiert dans son enfance.

Plusieurs institutions contribuent d'ailleurs à propager la connaissance de la musique, surtout en Saxe et en Bavière; l'une de ces institutions est celle des *pauvres chanteurs*. Ce qu'on appelle de ce nom sont des associations d'écoliers pauvres qui reçoivent une instruction gratuite dans des établissemens fondés par le gouvernement. Leurs réglemens les obligent à chanter dans les villes, devant la porte des principaux habitans, des cantiques et des chansons populaires à plusieurs parties, en changeant de rue et de quartier chaque jour. Ils reçoivent pour ce service une rétribution qui est fixée par des ordonnances de police. On les emploie aussi dans les fêtes, les noces et les jours de naissances, et dans les funérailles; enfin, ils sont chargés de chanter dans les églises des villes et des villages les jours de fêtes et les dimanches; pour cela, ils se partagent en troupes de seize à vingt, au nombre desquels il doit y avoir un organiste. C'est parmi ces écoliers qu'on choisit ordinairement les maîtres d'école de paroisses, et c'est de leurs rangs que sont sortis presque tous les grands musiciens de l'Allemagne pendant les deux derniers siècles.

L'intérieur des familles offre des exemples nombreux de réunions musicales qui entretiennent et propagent le goût de la musique chez les Allemands. Parmi ceux qu'on pourrait citer, dont l'influence a été sensible sur les progrès de cet art, il n'en est pas de plus remarquable que

celui des Bach, famille illustre, de laquelle sont sortis pendant près de deux cents ans une foule d'artistes du premier ordre. Le chef de cette famille, nommé Veit Bach, fut d'abord boulanger à Presbourg. Forcé de sortir de cette ville, vers le milieu du seizième siècle, à cause de la religion protestante qu'il professait, il se retira dans un village de Saxe-Gotha, appelé Wechmar, et s'y fit meunier. Là, il se délassait en chantant et en s'accompagnant avec une guitare. Il avait deux fils auxquels il communiqua son goût pour la musique, et qui commencèrent cette suite de musiciens du même nom, qui inondèrent la Thuringe, la Saxe et la Franconie pendant près de deux siècles. Tous furent ou chanteurs de paroisses, ou organistes, ou ce qu'on appelle en Allemagne des *musiciens de ville*. Lorsque, devenus trop nombreux pour vivre rapprochés, les membres de cette famille se furent dispersés dans les contrées dont je viens de parler, ils convinrent de se réunir une fois chaque année, à jour fixe, afin de conserver entre eux une sorte de lien patriarcal; et les lieux choisis pour ces réunions furent Erfurt, Eisenach ou Arnstadt. Cet usage se perpétua jusque vers le milieu du dix-huitième siècle, et plusieurs fois l'on vit jusqu'à cent vingt musiciens du nom de *Bach*, hommes, femmes et enfans, réunis au même endroit. Leurs divertissemens, pendant tout le temps que duraient leurs réunions, consistaient uniquement en exercices de musique. Ils débutaient par un hymne religieux chanté en chœur, après quoi ils prenaient pour thèmes des chansons populaires, comiques ou licencieuses, et les variaient en improvisant à quatre, à cinq et six voix. Ils donnaient à ces improvisations le nom de *Quolibets*. Plusieurs personnes les ont considérés comme l'origine des opéras allemands; mais les quolibets sont beaucoup plus anciens que la première réunion des Bach, car le docteur Forkel en possédait une collection imprimée à Vienne en 1542. Un autre trait caractéristique de cette famille intéressante est l'usage qui s'y était établi de rassembler en collection toutes les compositions de chacun de ses membres : cela s'appelait *les*

Archives des Bach. Charles-Philippe-Emmanuel Bach possédait cette intéressante collection vers la fin du dix-huitième siècle ; elle a passé, en 1790, en la possession de M. Georges Pœlchau, à Hambourg.

Plusieurs autres familles, quoique moins illustres que celle des Bach, contribuèrent cependant à faire prospérer la culture de la musique en Allemagne ; telles furent celles des Benda, des Kellner, des Kleinknecht ; telle est encore aujourd'hui celle des Bohrer.

L'amour de la musique n'est point chez les Allemands un sentiment fougueux comme chez les Italiens, ou une combinaison de sensations raisonnées, comme chez les Français, mais une affaire grave, une affection mélancolique et profonde, résultat des institutions par lesquelles se modifie le caractère national. De là vient que, malgré les variations de formes auxquelles l'art est soumis, malgré les transformations que subissent et le goût et la mode, les parties essentielles de la musique sont à l'abri d'une décadence aussi prononcée que celle qu'on remarque en Italie : loin de diminuer, l'activité de l'instruction musicale augmente chaque jour dans les écoles publiques et dans l'éducation privée ; des associations d'artistes et d'amateurs se forment dans toutes les grandes villes pour propager la connaissance des chefs-d'œuvre : on doit citer surtout celle qui a été fondée à Berlin par le professeur Zelter, et qui se compose de plusieurs centaines de personnes. Des journaux et des écrits périodiques spécialement destinés à entretenir, entre les divers états de l'Allemagne, des communications sur un art dont les progrès intéressent toute la nation ; des écrivains nombreux dont les travaux embrassent toutes les parties de cet art ; enfin des publications journalières de compositions de tout genre, dont la multiplicité étonne l'imagination, tendent à populariser chaque jour davantage le goût de la musique dans cette contrée de l'Europe, et attestent en même temps une consommation dont on n'a point d'idée en France. Par exemple, les catalogues allemands, tant anciens que modernes, indiquent l'exis-

tence de plus de deux mille recueils de compositions pour l'orgue ; nous n'en possédons pas vingt. Les collections de musique sacrée publiées à Leipsick, à Augsbourg, à Hambourg, à Vienne, à Offenbach, etc., offrent une suite de plus de quatre mille messes, motets, litanies, vêpres, antiennes et *Te Deum* qui ont été composés depuis le milieu du dix-huitième siècle, et la France toute entière n'en a peut-être pas produit la centième partie. Le reste est dans la même proportion. On conçoit donc qu'avec ses institutions, ses écoles, son activité productive et sa consommation proportionnelle, l'Allemagne est à l'abri d'une décadence de la musique en ce qui concerne la pratique de cet art. Si l'école de violon fondée par François Benda n'a point produit de violonistes du premier ordre, si Eck, Fraenzl, Maurer, Mœser, Spohr et Bohrer sont inférieurs aux grands artistes des écoles italienne et française, ce sont cependant des hommes d'un talent estimable. Bernard Romberg et M. Max Bohrer suffisent à la gloire de l'Allemagne pour le violoncelle ; Duport et Lindley sont les seuls que la France et l'Angleterre peuvent leur opposer. Quant aux instrumens à vent, Vienne, Munich, Dresde, et Berlin ne me paraissent avoir rien à envier au reste de l'Europe ; le cor, la trompette, le basson y sont joués supérieurement, et la France n'a rien qui puisse soutenir la comparaison avec Bærmann pour la clarinette. Parmi les pianistes, Hummel, Moschelès, Ries, Pixis et Czerny ont fondé une école nouvelle qui, si elle n'est pas la plus pure, est au moins fort brillante, et plusieurs d'entre eux sont au premier rang. Le chant n'est pas la partie la plus florissante de la musique allemande ; quelques talens fort agréables, tels que ceux de M. Blum et de M^mes^ Sontag, Sigl et Wespermann ne suffisent pas pour constater l'existence d'une bonne école. Aucun de ces talens ne rappelle les beaux temps du chant italien et ne pourrait même lutter avec avantage avec ce qui reste de chanteurs sur la terre classique de la mélodie. Il est juste d'ajouter cependant qu'il n'y a point en cela de décadence ; car malgré les éloges qu'on a donnés à divers chanteurs,

notamment à Mme Lebrun, je crois que Raff est le seul grand chanteur qu'ait produit l'Allemagne [1]. J'arrive à l'objet important de l'état actuel de la musique dans ce pays : les compositeurs.

Le plus grand nom qui se présente d'abord à la mémoire, le premier dans l'échelle des facultés comme dans l'ordre chronologique est celui de Beethoven. Ce nom réveille aussitôt le souvenir d'un génie indépendant, souvent original et naturel, quelquefois bizarre et affecté, mais exerçant continuellement sur l'esprit de ses compatriotes une influence qui les a jetés au-delà de certaines bornes qu'il semble qu'on ne peut franchir sans cesser d'être intelligible. Je ne rappellerai point ici les détails que j'ai donnés sur la vie et les ouvrages de ce grand artiste [2] : je me bornerai à faire remarquer que ses compositions sont à la musique ce que les productions de Goethe sont à la littérature. L'analogie me semble frappante. Souvent, même élévation dans la pensée, même indépendance dans le plan : quelquefois, même vague dans la rêverie, même oubli des principes les plus positifs. Tantôt le naturel le plus exquis et tantôt le ton le plus guindé : enfin souvent un style entraînant et quelquefois incompréhensible. Quoi qu'il en soit, les circonstances qui auraient été contraires au développement des idées de cet homme de génie, s'il fût né cinquante ans plus tôt, le servirent merveilleusement à l'époque où il se trouvait placé. Le système de la *transcendance des idées* que la philosophie de Kant avait mis en vogue, la direction nouvelle que les travaux de Lessing, de Schiller et de Goethe avaient imprimée aux esprits, tout concourait à faire adopter avec enthousiasme des compositions où l'on affectait de s'affran-

(1) Antoine Raff, chanteur de l'électeur de Bavière, et le premier tenor de l'Allemagne, naquit à Bonn vers 1710. Dans sa jeunesse il alla en Italie, y séjourna long-temps, et devint l'élève de Bernacchi. Vers 1780 Raff vivait à Manheim dans la retraite; trois ans après il suivit la cour à Munich. Dans un âge fort avancé il chantait encore avec beaucoup de goût.

(2) Voyez la *Revue Musicale*, n° 4, p. 114.

chir des règles communes. Les succès de Beethoven tracèrent la route aux jeunes musiciens ; chacun s'empressa de la suivre, et comme il n'est pas facile de s'arrêter dans ce romantisme de la musique, on finit par trouver le modèle trop simple, et par dépasser les bornes dans lesquelles il était resté.

Les compositeurs les plus remarquables de la nouvelle école sont : MM. Hummel, Meyerbeer, Charles-Marie de Weber, Fesca et Spohr. Le premier, qui s'est livré principalement au style instrumental, et qui jouit en ce genre de la réputation la plus brillante et la plus méritée, tout en adoptant les formes nouvelles, a cependant conservé les qualités classiques d'un style pur et d'une raison qui ne l'abandonnent jamais. En parlant de l'état actuel de la musique en Italie, j'ai rangé M. Meyerbeer parmi les musiciens de l'école ultramontaine, parce qu'il en a adopté le système, et parce que ses principaux ouvrages ont été écrits en Italie; je me dispenserai donc d'en parler ici. Quant à Fesca, j'ai donné, dans la *Revue Musicale*, une notice sur sa vie et sur ses ouvrages qui me paraît suffisante [1] : il ne me reste donc plus qu'à parler de Charles-Marie de Weber et de M. Spohr.

Charles-Marie de Weber, né en 1787, dans la petite ville de Eutin, dans le Holstein, manifesta dès son enfance de grandes dispositions pour la musique. Lorsqu'il eut atteint sa neuvième année, il fut confié aux soins d'un musicien danois, nommé Heuschkel qui, en peu de temps, lui enseigna tout ce qu'il savait. Bientôt ce maître fut insuffisant, et le jeune Weber fut placé sous la direction de Michel Haydn. L'excessive sévérité du nouveau professeur, loin de hâter les progrès de son élève, sembla éteindre son goût pour la musique, et l'on fut obligé de l'envoyer à Munich, en 1798, pour ranimer son penchant pour cet art. Là, il se livra à l'étude du piano sous la conduite de J. N. Calcher, et prit des leçons de chant d'un maître italien nommé *Valesi*. Il se sentit bientôt un penchant décidé pour la musique dramatique, et ses études n'é-

(1) Voyez la *Revue Musicale*, n° 2, p. 56.

taient point terminées qu'il avait déjà écrit son premier opéra qui avait pour titre : *Die Macht der Liebe und des Weines* (la force de l'amour et du vin), qui ne semblait point annoncer les succès qu'il devait obtenir un jour. En 1800, il composa celui de *Das Wald Mædchen* (la fille des bois), qui indiquait quelque talent, et qui fut représenté sur plusieurs théâtres avec succès. L'année suivante parut son *Peter Schmoll* qui, par une singularité toute allemande, fut recommandé au public dans une note de Michel Haydn, qu'on inséra dans les journaux. Ce fut après la composition de cet ouvrage que Weber se livra sérieusement à l'étude du contre-point dans l'école de l'abbé Vogler. En 1806, il fut nommé maître de chapelle à Breslau ; mais bientôt la guerre de Prusse l'obligea à quitter cette ville, et à s'engager au service du duc Eugène de Wurtemberg. Il s'y livra principalement à la composition instrumentale, et revit son opéra de *la Fille des bois* qu'il reproduisit sous le titre de *Sylvana*. Avant 1810, Weber avait fait plusieurs voyages pour donner des concerts; dans cette année il alla à Francfort et à Berlin, où il obtint de brillans succès. A Darmstadt, il composa son opéra de *Abul Hassan*, dans lequel on remarqua quelques bons morceaux. Appelé à Prague comme directeur de l'opéra, en 1813, il occupa cette place pendant trois ans; l'ouvrage le plus remarquable qu'il écrivit à cette époque fut sa cantate *Kampf und Sieg* (combat et victoire). A la fin de son engagement à Prague, il se remit à voyager, et finit par se fixer à Dresde, où il obtint la place de directeur de l'opéra allemand, qu'il a conservée jusqu'à sa mort. Ce fut dans cette ville qu'il composa son célèbre *Freischütz*, qui est connu en France sous le nom de *Robin des bois*. Cet ouvrage fut représenté à Berlin pour la première fois, en 1821, et fut suivi de *Preciosa*, drame pour lequel Weber a écrit une ouverture, une scène mélodramatique, un air de danse et un chœur, et d'*Euryanthe*, dont le succès fut contesté dans plusieurs villes. Le dernier ouvrage de ce compositeur est son opéra d'*Oberon* qu'il a écrit pour Londres.

Appelé dans cette ville pour en diriger la mise en scène, il y est mort au mois de juin 1826, laissant une veuve et des enfans dans un état peu fortuné. Outre ses compositions dramatiques, Weber a écrit des symphonies, des concertos, des sonates, des fantaisies et plusieurs recueils de chansons allemandes. Il s'était beaucoup occupé de la théorie de la musique ; plusieurs journaux allemands contiennent des articles intéressans sur cet art, qu'il y a fait insérer. Dans les dernières années de sa vie, il a écrit une espèce de roman sur la musique, qui est intitulé : *Kunstlers Leben* (la vie d'artiste); on en prépare en ce moment la publication.

Le succès prodigieux de l'opéra de Freischütz a placé tout à coup Weber à la tête des compositeurs dramatiques de l'Allemagne; jusque là, son nom était resté sinon dans une obscurité complète, au moins dans une estime fort circonscrite. Une question se présente : Ce succès est-il dû principalement à la musique ou au sujet de la pièce, fondé sur une superstition populaire ? Je l'avouerai, quoique je me plaise à reconnaître du mérite dans la musique de Freischütz, je ne crois pas qu'on puisse la considérer comme l'unique cause de tant d'enthousiasme. Le chant me semble être fréquemment tourné d'une manière pénible ou triviale; les voix sont souvent mal disposées, et l'harmonie est plus bizarre qu'agréable. Mais la couleur de la composition est bien saisie, les chœurs sont d'un bel effet; la dernière scène du second acte est d'une originalité très prononcée, et l'instrumentation est souvent neuve et piquante. Il y aurait, à l'égard de cet ouvrage, un milieu à tenir entre les éloges exagérés et les critiques amères ; mais qui est-ce qui se tient dans de justes bornes ? Il est une considération dont il est difficile de n'être pas frappé : c'est que Weber avait peu d'idées ; ce qui le prouve, c'est le petit nombre d'ouvrages qu'il a produits dans une carrière musicale de près de vingt-cinq ans. Cependant un seul opéra a suffi pour lui donner une célébrité que Mozart n'a point eue de son vivant, après avoir produit vingt chefs-d'œuvre en tout genre.

Après Weber, le musicien qui jouit en Allemagne de la plus grande réputation est Louis Spohr. Né à Seesen, dans le duché de Brunswick, en 1784, il étudia d'abord le violon sous la direction de Maucaurt, et prit ensuite des leçons de François Eck. Après avoir voyagé pendant plusieurs années dans les principales villes de l'Autriche, de la Prusse et de la Saxe, il accepta, en 1805, la place de maître de concert et de compositeur du duc de Gotha. En 1820, il a fait un voyage en Angleterre et en France; arrivé à Paris, il s'y est fait entendre dans un concert à l'Opéra; mais il a eu peu de succès comme violoniste, et n'a point tardé à retourner en Allemagne. Outre beaucoup de concertos, de quatuors, de quintetti, de symphonies et un *Nonetto* devenu célèbre, Spohr a écrit plusieurs opéras, parmi lesquels on distingue *Alruno, Faust* et *Jessonda.* Ces ouvrages jouissent en Allemagne d'une brillante réputation; cependant ils sont presque entièrement dépourvus de chant; l'harmonie en est d'ailleurs si tourmentée, et les modulations sont si multipliées, qu'ils causent à l'auditeur plus de fatigue que de plaisir.

Les défauts que je viens de reprocher à Spohr sont ceux de toute l'école allemande actuelle. Il semble que tous les compositeurs se croiraient déshonorés s'ils écrivaient des chants simples et naturels. Lorsqu'il leur arrive par hasard d'en trouver un, ils se hâtent de le déguiser et de l'anéantir sous une masse d'accords incohérens, et sous des modulations qui ne permettent même pas de le reconnaître. On ne peut douter que le public se lasse bientôt de ce genre faux, et qu'il ne rappelle les auteurs, par de sévères avertissemens, à des idées plus raisonnables. De jeunes compositeurs (MM. Wolfram et Mendelsohn) s'annoncent en ce moment; mais ils n'ont point encore produit assez pour qu'on puisse se former une idée juste de leur talent.

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL ITALIEN,

Débuts de Madame Garzia. — Torvaldo e Dorliska.

Quoiqu'une sorte d'activité se fasse remarquer dans l'administration du Théâtre Italien, soit par des débuts, soit par des pièces nouvelles ou remises, le résultat est peu satisfaisant, et le succès n'á point couronné jusqu'ici les efforts qu'on a faits depuis quelque temps. A M^lle^ Albini, qui n'a laissé que de faibles souvenirs, ont succédé M^lle^ Ferlotti et la *Pastorella Feudataria* qui sont déjà oubliés; voici venir M^me^ Garzia ou Garcia et la reprise de *Torvaldo e Dorliska :* la cantatrice ou l'ouvrage ramèneront-ils la foule au théâtre Favart? Nous en doutons. Disons pourquoi.

M^me^ Garcia est douée d'une voix de soprano qui comprend deux octaves d'*ut* à *ut* : cette voix est pure, égale, bien timbrée, et jamais la fatigue ne se fait apercevoir dans les sons du haut. Mais cette même voix est lourde, empâtée; l'intonation est souvent trop élevée, et sa vocalisation est défectueuse. Le chant de M^me^ Garcia est d'ailleurs dépourvu d'expression et de sentiment. Cependant, telle est la puissance d'une voix franche et pure que, malgré ses défauts, M^me^ Garcia a recueilli beaucoup d'applaudissemens dans plusieurs morceaux, et notamment dans le duo d'*Armida* qu'on a intercalé dans le second acte de *Torvaldo*, et qu'elle a chanté avec Donzelli. En somme, Madame Garcia peut obtenir quelque succès auprès des demi-connaisseurs, mais n'a point ce qu'il faut pour rendre au Théâtre Italien de Paris le lustre qu'il a perdu. Attendons

M[lle] Pisaroni, et surtout espérons qu'on ne nous la fera point trop attendre. *Pietà di noi, signor Paer, pietà.*

Il est difficile d'imaginer rien de plus absurde que e *libretto* de *Torvaldo e Dorliska.* Le sujet est celui de *Lodoïska,* mais tellement défiguré qu'on a beaucoup de peine à le reconnaître. Il semble que le *poeta* ait pris à tâche d'écarter toutes les situations intéressantes qui ressortent naturellement de ce sujet, et de les remplacer par des bouffonneries ridicules. On serait tenté d'assigner à cette cause le sommeil du génie de Rossini dans cet ouvrage, si l'on ne savait que le *Barbier de Séville, Otello,* et ce même *Torvaldo* ont été écrits dans l'espace de quatre mois : cela tient du prodige, et l'on conçoit plus facilement la fatigue qui se fait sentir dans *Torvaldo,* que la possibilité de composer, après avoir produit deux chefs-d'œuvre en si peu de temps. A l'exception d'un trio, au premier acte, et de quelques motifs d'accompagnement assez élégans, tout est très faible dans *Torvaldo.* On y trouve une foule de réminiscences que l'auteur n'a pas même pris la peine de dissimuler par des arrangemens ; Rossini éprouvait évidemment un dégoût de musique en écrivant cet opéra.

Les acteurs par qui il a été chanté à cette reprise, sont, outre madame Garcia, Donzelli, Zuchelli, Pellegrini et mademoiselle Amigo aînée. Zuchelli a fort bien chanté la plupart des morceaux de son rôle, et particulièrement un air que Levasseur avait introduit autrefois dans *Tancredi.* Pellegrini a été plaisant, et n'a point mérité la sévérité que quelques personnes ont montrée. On devrait avoir quelque déférence pour la vieillesse d'un talent réel. Quant à Donzelli, nous présumons qu'il était indisposé, car jamais il n'a moins bien chanté. La mémoire lui a manqué dans son air du premier acte ; il a passé une reprise du motif et a eu beaucoup de peine à se remettre.

— Un jeune homme nommé *Serda*, qui a été élève du pensionnat de l'École royale de musique, a débuté à l'Opéra dans les *Mystères d'Isis* et dans le *le Siège de Corinthe.* Sa voix est belle, bien timbrée, et sa prononciation est nette. Malheureusement l'étude des rôles qu'il

avait faite sous Adrien et sous les autres maîtres de *déclamation lyrique*, lui a fait adopter un système d'émission de voix très défectueux, qui était celui de l'ancienne école de l'Opéra, mais qui n'est plus admissible aujourd'hui. Le succès que M. Serda a obtenu doit l'encourager à travailler sa vocalisation sous la direction d'un bon maître; nous ne doutons pas qu'il ne devienne un chanteur fort estimable.

— M. Henri Herz jeune vient d'être nommé premier pianiste de la chambre du roi.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Leipsick, 25 *avril*. Vers la moitié de ce mois, l'*Oberon* de Weber était déjà à sa quinzième représentation sur notre théâtre, le premier, et jusqu'à présent le seul de toute l'Allemagne qui ait fait jouir le public de ce chant du cygne. Le plaisir qu'on éprouve à entendre ce bel ouvrage va toujours croissant, même pour ceux qui ne sont pas connaisseurs; et c'est avec raison qu'un critique (M. Rochlitz) n'a pas craint de dire que le *final* du second acte est ce qu'il y a de plus original et de plus parfait *dans son genre*. Le 15 mars, a eu lieu une fête de commémoration en l'honneur de ce grand musicien. Après une excellente représentation du *Freischütz*, on a vu paraître sur la scène des groupes de personnages comme représentant des idées principales que Weber avait le mieux exprimées dans ses ouvrages. C'étaient des guerriers à l'arrivée desquels l'orchestre, caché derrière le rideau du fond de la scène, exécuta le *Lutzow's wilde Jagd*[1]; des villageois, musique d'*Euryanthe;* des chasseurs, chœur de chas-

(1) *La charge de Lutzow*, admirable chœur guerrier qui fait partie d'un recueil très remarquable de chants guerriers à quatre voix sans accompagnement, composés par Weber en 1813, lors de la guerre de l'indépendance.

seurs, d'*Euryanthe;* des bohémiens, musique de *Preciosa;* des Elfes, musique d'*Oberon*. On couronna ensuite le buste de Weber placé au milieu d'une gloire.

On s'étonne que les deux grandes capitales de l'Allemagne, Vienne et Berlin, n'aient pas montré plus d'empressement pour jouir du dernier chef-d'œuvre de ce maître. On a fait marchander, pour le grand théâtre de Berlin, la grande partition que la veuve vend manuscrite. Le théâtre de Kœnigstadt offrait davantage, indépendamment d'une rétribution par représentation; mais l'autorité supérieure a élevé un conflit sous prétexte que cet opéra n'est pas de ceux que le théâtre de Kœnigstadt est autorisé à représenter, comme si un ouvrage où l'on trouve l'esprit Puck et le gascon Scherasmin, n'était pas un opéra comique. On a nommé des arbitres pour décider la question! Ne valait-il pas mieux laisser jouer à la fois sur les deux scènes l'ouvrage, qui aurait ainsi rapporté davantage à la famille de l'illustre auteur? A Vienne, où l'on compte tant d'amateurs, on ignore si l'*Oberon* sera bientôt exécuté sur une des scènes envahies par Barbaja et ses chanteurs italiens. En attendant, un maître de chapelle n'a pas reculé devant l'idée de faire, d'après l'édition pour le piano, une instrumentation qu'il a adaptée à une méchante parodie représentée sur le théâtre de Josephstadt. Il paraît qu'on ne peut guère se faire une idée d'une pareille profanation.

Il est à peu près certain que les manuscrits laissés par Weber, et dans lesquels se trouvent des poésies pleines d'inspiration et des écrits très curieux sur son art, entre autres le *Kunstler Leben* (la vie d'artiste), seront publiés par Théodore Hell, auxquels ils ont été confiés par la veuve. On attend aussi quelques publications intéressantes de M. Wilhelm Weber, rédacteur de la *Cæcilia,* qui possède aussi des fragmens de Weber d'une certaine

On dit que Hummel va succéder à ce grand musicien dans la place de maître de chapelle à Dresde, et l'on ne doute pas qu'un de ses premiers soins ne soit de faire exé-

cuter promptement le dernier ouvrage de son prédécesseur, dont il était l'ami.

MILAN. *Théâtre royal della Scala.* — *La Donna del Lago* a été représentée à trois reprises différentes sur ce théâtre. La première fois, cet opéra fut chanté par mesdames Belloc et Tosi, Tacchinardi et Botticelli; en somme on manquait d'un second ténor; le rôle de *Rodrigo* qui fut confié à une femme, fut d'un effet complètement nul. La seconde fois, cet ouvrage a été chanté par mesdames Garzia et Pizaroni, Verger, Alexis Dupont et Galli jeune. Il l'est aujourd'hui par Rubini, madame Lorensani, dont tous les journaux italiens font l'éloge, et MM. Piermarini et Biondini. On sait qu'à Paris Rubini excita l'enthousiasme, et que la manière dont il a chanté le rôle d'*Otello* a laissé de profonds souvenirs dans l'esprit des amateurs de cette capitale [1]; mais à Milan, il n'avait jamais paru que dans des rôles de demi-caractère. Du plus ou moins de grandeur d'une salle de spectacle peut dépendre le succès d'un chanteur; celle de la Scala exige un grand volume de voix; et, d'après l'opinion générale, Rubini courait de grands risques; mais il a su les surmonter comme le fera toujours tout artiste ayant assez de talent pour se faire écouter du public. Le silence est le vrai protecteur de toutes les voix; il suffit d'avoir le secret de l'imposer à l'auditoire pour triompher : Rubini a donc obtenu un succès complet et mérité. Il use des *floritures* avec une réserve d'autant plus digne de louanges, qu'avec un organe comme le sien, bien d'autres à sa place seraient tentés d'en abuser. Dans la voix du medium et dans le passage à l'aigu, Rubini est si pur qu'on ne peut le comparer qu'à David dans ses plus beaux momens. Mesdames Rubini (mademoiselle Chaumel) et Lorenzani, Piermarini et Biondini ont parfaitement secondé Rubini. Tous les cinq ont été rappelés par le public à la fin de la représentation.

(1) Le correspondant de Milan se trompe; le rôle d'Otello ne convient point aux moyens de Rubini, aussi est-ce celui dans lequel il a produit le moins d'effet à Paris.

(*Note du rédacteur.*)

Turin. L'abbé Bernard Ottani, maître de chapelle de l'église métropolitaine de Turin, est mort dans cette ville, le 26 avril dernier, à l'âge de 92 ans. Né à Bologne, en 1735, il fut l'un des meilleurs élèves du père Martini. Dans sa jeunesse il avait écrit quelques ouvrages pour le théâtre, tels que *Il Maestro di Capella*, en 1767, et l'*Amor senza Malizia*, deux ans après; mais plus tard il s'adonna uniquement au style d'église. Burney entendit à Bologne, en 1770, un *Laudate pueri* de sa composition, dont il vante les idées et la facture. Ottani se fixa à Turin en 1767, et y remplit pendant près de 60 ans les fonctions de maître de chapelle de la cathédrale. Outre les ouvrages qu'il a écrits pour le théâtre royal de cette ville, il a produit une quantité considérable de messes, de vêpres et de motets, et a rivalisé avec les maîtres de chapelle Ferrero et Viansson, qui jouissent d'une grande réputation à Turin.

Rome. Un concours aura lieu à la chapelle pontificale, le 27 juin prochain, pour la réception de cinq chanteurs. Les voix pour lesquelles le concours est ouvert sont : 1° un soprano; 2° deux basses; 3° un contr'alto, et 4° un ténor. Les concurrens devront être dans les ordres et au moins *tonsurés*. Il est nécessaire pour être admis à concourir, d'adresser, avant le 18 juin, à M. Marangi, maître de la chapelle pontificale, un certificat de bonne vie et mœurs, et les actes de baptême et d'admission dans les ordres.

ANNONCES DIVERSES.

Nocturnes à deux voix, avec accompagnement de piano, dédiées à M. Castil-Blaze, par M. le vicomte *de Valernes*, membre de plusieurs académies et sociétés savantes et philarmoniques. Prix : 6 fr.

Ouverture à grand orchestre, et la même arrangée pour le piano, et gravée sur une seule planche de cuivre,

par M. Richomme, composée par M. le vicomte *de Valernes*, etc. Prix : 6 fr.

Grande scène, dans le genre italien, avec accompagnement de piano, dédiée à Mademoiselle de Grimaldi, *par le mêm.* Prix : 9 fr.

Ces trois ouvrages se trouvent chez Janet et Cotelle, rue Saint-Honoré, n° 125, et rue de Richelieu, près la rue Feydeau.

F. Kalkbrenner, grande sonate à quatre mains pour le piano-forté, dédiée à M. G. Onslow, op. 79, prix 9 fr. Paris, J. Pleyel et fils aîné, boulevard Montmartre.

—Grand quintetto pour le forté-piano, avec accompagnement de clarinette, cor, violoncelle et contre-basse ou violon, alto, violoncelle et contre-basse, dédié à M. le général Witzleben; op. 81, prix 12 fr. Paris, Pleyel et fils aîné.

— Variations brillantes pour le piano-forté, avec accompagnement d'orchestre (*ad libitum*), dédiées à madame la baronne de la Bouillerie, op. 83, prix 10 fr. avec orchestre; 7 fr. 50 c. pour piano seul, Paris, Pleyel et fils aîné.

Dans ses compositions, comme dans son exécution, M. Kalkbrenner résiste au goût des futilités qui domine maintenant, et conserve une dignité dont les artistes et les vrais amateurs doivent lui savoir gré. Les ouvrages que nous annonçons se font remarquer par une vigueur, une énergie, une sagesse de plan auxquelles on n'est plus accoutumé depuis l'envahissement de la musique par la foule de fantaisies et de bagatelles dont nous sommes accablés. Les compositions de M. Kalkbrenner rappellent l'heureux temps où les artistes étaient moins occupés du produit pécuniaire de leur plume que du soin de leur gloire. Un style noble et pur, une élégance remarquable dans les traits, et une harmonie vigoureuse recomman-

dent à l'attention des musiciens les morceaux indiqués ci-dessus, et particulièrement la grande sonate à quatre mains et le quintetto. Ce dernier morceau a déjà obtenu le plus grand succès dans le monde musical.

Dictionnaire historique des Musiciens, contenant des notices détaillées sur la vie et les ouvrages de tous les écrivains didactiques, sur la musique, les compositeurs, chanteurs, instrumentistes, luthiers, facteurs d'orgues et de pianos, et généralement sur tous les musiciens morts et vivans qui se sont fait un nom dans leur art, soit en France, soit dans les pays étrangers; précédé d'une Introduction historique sur les progrès et les révolutions de toutes les parties de la musique, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours; par F.-J. Fétis, professeur de composition à l'école royale de musique et bibliothécaire de cet établissement.

Paris, Sautelet et compagnie, place de la Bourse.

Cet ouvrage, fruit de seize années de travaux et de recherches, va être mis sous presse et paraîtra dans le cours de cet été. Il intéresse également les artistes et les amateurs de toutes les classes, et se recommande à leur attention par le soin qui a présidé à sa rédaction, l'exactitude des faits et l'indépendance des jugemens.

MM. les théoriciens, compositeurs, chanteurs, instrumentistes, luthiers, etc., qui voudraient communiquer des notes sur leurs personnes et sur leurs travaux, sont priés de vouloir bien les adresser dans le plus bref délai, franc de port, à M. Fétis, rue Montholon, n° 24, à Paris.

Très joli orgue de Schweickart, composé de cinq demi-jeux, savoir : basse et dessus de bourdon, et de prestant et dessus de flûte, propre pour l'église et la chambre, à vendre. S'adresser rue de Vaugirard, n° 69.

REVUE MUSICALE

PUBLIÉE PAR M. FÉTIS,

PROFESSEUR DE COMPOSITION A L'ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE, ET BIBLIOTHÉCAIRE DE CET ÉTABLISSEMENT.

N° 15. — MAI 1827.

EXTRAIT D'UNE LETTRE INÉDITE

Du Père Amiot,

JÉSUITE MISSIONNAIRE A PÉKING,

ADRESSÉE A M. BERTIN, MINISTRE SECRÉTAIRE D'ÉTAT, LE 2 OCTOBRE 1784 [1],

Sur le tam-tam et sur la musique chinoise.

« Pour compléter ce que vous avez déjà en fait d'instru-
« mens, j'envoie le *yo* à six trous. Ce n'est pas ce fameux
« *yo* inventé du temps de *Hoang-ty*, quoiqu'en disent quel-
« ques auteurs modernes : celui-ci n'avait que trois trous,
« et présentait les mêmes phénomènes acoustiques que le
« galoubet provençal, comme l'a découvert M. l'abbé Rous-
« sier; il ne m'a pas été possible de m'en procurer un de
« cette espèce, parce que n'étant d'usage que pour les
« grandes cérémonies de l'empire, il ne se trouve que dans
« le palais. Il n'en est pas de même de celui à six trous;
« il peut être employé dans la musique qui se fait chez les
« *regulos*. Je lui donnerais volontiers le nom de *flûte ho-*
« *rizontale* par allusion à la manière dont il se joue, bien

(1) L'original de cette lettre est en la possession de M. Nepveu, libraire à Paris, Passage des Panoramas. Elle fait partie d'une collection de lettres originales du même missionnaire, en 3 vol. in-folio.

« différente de celle qui a lieu pour la flûte traversière. Sur « celle-ci les doigts de la main gauche de celui qui joue « sont tournés en dedans, et ceux de la main droite en « dehors : sur le *yo*, les doigts de l'une et l'autre main du « joueur sont tournés en dedans. On trouve ici que cette « attitude est moins gênante et plus agréable à voir, vous « en jugerez en faisant emboucher cet instrument par « quelque joueur de flûte traversière.

« J'espère que vous serez content du *lo*[1] : s'il ne fait pas « autant de bruit que celui de M. le duc de Chaulnes, il « fera peut-être un bruit plus harmonieux. Je crois qu'un « pareil instrument ferait merveille dans vos opéras, quand « on a en vue d'étourdir ou d'effrayer les spectateurs. Il « peut servir encore à étudier la théorie du son, et à se « convaincre que chaque son isolé donne ses harmoniques « plus ou moins sensibles, suivant la nature de l'instru- « ment qui le rend et la finesse des organes de ceux qui « l'entendent. M. l'abbé Roussier peut faire sur cela les « plus judicieuses observations; je m'en rapporte à son « jugement. Je me suis informé de la manière dont on « construisait ces sortes de grands *lo* : on m'a répondu que « la manufacture en était à *Sou-Tchéou*, et que hors de « là on n'en faisait que de faux; que la matière était un « mélange de cuivre, d'étain et de bismuth dans la pro- « portion suivante : dix livres de cuivre, trois livres d'é- « tain, une livre de bismuth; que ce mélange était mis en « fonte, et qu'après qu'il avait acquis le degré de fusion « convenable, on le jetait dans un moule de terre grasse « pour lui donner la forme.

« Jusque là tout est aisé; mais voici le difficile : il s'agit « de lui incorporer l'harmonie, si je puis parler ainsi, et « de lui donner le ton. On n'en vient à bout qu'en le for- « geant et en le travaillant avec le marteau : avant que « cette matière, qui a déjà la forme du *lo*, soit entièrement « refroidie, on la retire du moule pour la mettre sur l'en- « clume; plusieurs ouvriers, armés chacun d'un marteau,

« frappent à grands coups sur toute la surface, autant de « de temps qu'il en faut pour lui faire acquérir le degré « d'étendue et de consistance qu'on veut lui donner.

« Après cette première opération, on la porte sur le feu « pour la faire rougir, et quand elle est arrivée au degré « de chaleur qui précède immédiatement celui de la fu- « sion, on la retire pour la jeter dans un baquet d'eau « froide. On la bat de nouveau de la même manière que « ci-devant, quand après l'avoir retirée du baquet on l'a « remise sur le feu pour la faire rougir encore, ce qu'on « renouvelle autant de fois qu'il est nécessaire pour en « obtenir un son harmonieux quelconque. Alors le maître « ouvrier s'en empare, et c'est à lui seul qu'il est réservé « de faire le reste; ce qu'il exécute sur l'enclume avec un « marteau ordinaire en forgeant à froid les différens points « de sa surface, les uns plus, les autres moins, selon qu'il « veut en hausser ou en baisser le ton. L'essentiel de son « art consiste à choisir les points sur lesquels il doit faire « tomber les coups de marteau plus fréquemment et avec « plus de vigueur. Il a à côté de lui un diapason, c'est-à- « dire un *lo* de comparaison avec son battant, et de temps « à autre il frappe sur ce *lo* pour en comparer le son avec « le son du *lo* qu'il prépare. Ce n'est qu'après les avoir « trouvés parfaitement à l'unisson que son ouvrage est censé « fini; il n'y touche plus et personne n'y touche après lui. « On ne le polit point, on ne le met pas même sur le tour « pour lui perfectionner la forme, et faire disparaître « l'empreinte du marteau dont on peut, pour ainsi dire, « distinguer les coups [1].

« Sur le rebord de cet instrument sont deux trous à « quelque distance l'un de l'autre, pour y adapter le cor-

(1) Il nous a paru intéressant de faire connaître le mode de fabrication des *tam-tam* d'après la méthode des Chinois. Nous croyons que cette méthode a été inconnue en France jusqu'ici, et nous pensons qu'il serait utile de faire des essais qui nous conduiraient aussi peut-être à la découverte des moyens de fabriquer de bonnes cymbales comme celles du levant. Ce serait une véritable conquête, car les *tam-tam* coûtent jusqu'à trois mille francs, et les cymbales turques six cents francs. (*Note du rédacteur.*)

« don qui sert à le tenir suspendu quand on veut en tirer « le son. La manière la plus ordinaire de faire usage du *lo* « est de passer le bras gauche dans le cordon, de tenir le « battant de la main droite et de frapper vers le centre, « ni trop doucement, ni trop fort, en laissant entre chaque « coup l'intervalle d'environ quatre ou cinq secondes. Cela « se pratique ainsi dans les marches, et dans les circon- « stances où il s'agit de donner des signaux, pour fixer la « vitesse ou la lenteur du pas, ou pour instruire de ce qu'il « faut exécuter. Mais dans les occasions où il faudrait une « obéissance prompte, où l'on voudrait inspirer du cou- « rage, ou étourdir sur le danger, on commence par frap- « per un grand coup dans le petit enfoncement qui est au « centre; immédiatement après ce premier coup, on en « frappe un second, mais si mollement, que le battant doit « à peine toucher; puis on frappe de suite en augmentant « à chaque coup de force et de vitesse et en portant le « battant du centre à la circonférence, comme si l'on « avait une spirale à tracer. C'est alors que tous les tons « contenus dans le *lo* sortent à la fois de la manière la plus « harmonieuse. Que ne puis-je, monseigneur, vous en- « voyer d'ici une paire d'oreilles chinoises! En vous les « faisant parvenir, je vous prierais d'en faire usage pour « pouvoir goûter tout le gracieux de cette harmonie; car « je crains fort qu'avec vos oreilles européennes vous n'en- « tendiez qu'un bruit étourdissant et un vrai tintamare, « lorsque vous ferez essayer dans votre cabinet la méthode « de frapper sur le *lo*, telle que je viens de l'indiquer.

« Dans l'une de mes lettres j'avais annoncé deux *lo*; « mais la difficulté de l'emballage, encore plus celle du « transport d'ici à Canton, me déterminent à n'en envoyer « qu'un; je crois qu'il suffira de reste pour vous donner « une idée de la nature et de l'effet de cette sorte d'instru- « ment, quelle qu'en soit la taille. Si cependant Votre « Grandeur en voulait un second et un troisième pour en « décorer quelqu'autre cabinet que le sien, elle les aurait « au premier mot.

« En place du second *lo*, je vous envoie un *la-pa*, c'est-

« à-dire une trompette du nombre de celles qui sont de la « première institution, du temps des inventeurs du système « musical ; car les Chinois postérieurs n'en ont changé ni la « forme ni la construction. J'en dis de même des *sona*, autre « instrument de la haute antiquité, lequel aujourd'hui « encore, comme du temps d'*Yao* et de *Chun* est em- « ployé, et a son usage propre dans les convois funèbres et « dans plusieurs autres cérémonies qui sont pratiquées « par le commun. Son antiquité peut lui servir de passe- « port, et c'est à ce titre seul qu'il mérite d'être accueilli.

« L'empereur Kang-hi s'était fort occupé de musique, « parce qu'ici la musique est une affaire d'état, et qu'il « est essentiel qu'une famille ou dynastie qui occupe nou- « vellement le trône ait sa musique propre pour être em- « ployée dans les grandes cérémonies de l'empire ; cet « usage est de temps immémorial. *Chun* avait sa musique « propre ; *Ouen-Ouang* ou *Oang* et tous les fondateurs de « dynastie ont eu la leur. Il ne faut pas croire qu'ils chan- « geaient pour cela les principes invariables de la musi- « que ; tout se réduisait de leur part à faire composer des « airs sur des modes différens de ceux qui avaient été « employés sous leurs prédécesseurs d'une autre dynastie. « *Kang-Hi* fit quelque chose de plus ; il voulut savoir par « lui-même si les Chinois tant anciens que modernes « avaient eu les vrais principes de la musique. Le P. Pe- « reyra, jésuite portugais, et M. Pedrini, missionnaire de « la propagande étaient un peu musiciens ; *Kang-Hi* les as- « socia à des musiciens chinois et à des *Han-lin* (théori- « ciens), pour composer un ouvrage sur cette matière. Cet « ouvrage est à la Bibliothèque du roi ; je l'ai envoyé il y a « dix ou douze ans : il est en plusieurs *tao* ; mais il ne « vaut pas ce qui fut fait sous la dynastie précédente par le « prince *Fsay-yu*... Ce qu'on traduit en français par le « mot d'*accord*, ne doit pas être entendu dans le sens que « nous l'entendons. L'accord dont il est parlé dans les « livres chinois n'est autre que celui que nous appelons « *unisson*, lequel, après tout, est le plus parfait de tous « les accords. »

EXAMEN DU TRAVAIL DE M. VILLOTEAU,

Sur la musique des peuples Orientaux[1].

PREMIER ARTICLE.

Le grand ouvrage connu sous le nom de *Description de l'Égypte*, dont le gouvernement a donné une édition magnifique, qui a coûté et qui coûte encore des sommes immenses, et dont M. Panckouke vient de publier une réimpression in-8°, n'a point réuni tous les suffrages. Tout en rendant justice au luxe de l'exécution, aux soins qui ont présidé à la confection de plusieurs parties et au savoir des rédacteurs de ce livre gigantesque, on ne peut se dissimuler que des erreurs graves s'y rencontrent, que les détails de plusieurs monumens manquent de fidélité, et que l'on y a mis quelquefois les conjectures du cabinet à la place des faits que les circonstances n'ont pas permis d'examiner sur les lieux. Les recherches que le gouvernement actuel de l'Égypte a permis de faire dans ce pays à la foule d'Européens qui s'y sont rendus; les nombreux monumens qui ont été tirés des *Hyppogées*, et qu'on a transportés dans nos cabinets d'antiquités; enfin les découvertes importantes que M. Champollion jeune a faites dans la langue et dans les divers systèmes d'écriture des anciens Égyptiens, ont jeté sur plusieurs points importans une vive lumière qui a manqué aux auteurs de la *Description de l'Égypte*. Cependant, tel qu'il est, cet ouvrage est précieux, parce qu'il contient plusieurs parties qui ont été traitées de main de maître, et qui sont à l'abri de tout reproche.

(1) Ce travail est inséré dans le grand ouvrage de la *Description de l'Egypte*, publiée par ordre du gouvernement avec beaucoup de luxe, et réimprimée par M. Panckouke, dans le format in-8.

Tel est le beau travail de M. Villoteau sur la musique des peuples qui habitaient l'Égypte à l'époque de la conquête de ce pays par l'armée française, travail qui ne laisse rien à désirer, et qui est propre à nous donner les notions les plus exactes d'un art qui, chez ces peuples, est si différent du nôtre. Par une suite naturelle du peu de connaissance des journalistes dans la théorie et dans l'histoire de la musique, aucun de ceux qui ont rendu compte des deux éditions de la *Description de l'Égypte* n'ont parlé du travail de M. Villoteau; mon intention est de réparer ici cette omission, persuadé que c'est rendre service aux amis de la littérature musicale que de leur faire connaître un ouvrage où ils trouveront réunis les documens les plus positifs qu'on ait eus jusqu'à ce jour sur la musique des Orientaux.

Le travail de M. Villoteau est divisé en plusieurs parties qui sont disséminées dans les volumes de la *Description de l'Égypte*. La première est une *dissertation sur la musique des anciens Egyptiens;* la seconde, une *dissertation sur les diverses espèces d'instrumens de musique que l'on remarque parmi les sculptures qui décorent les antiques monumens de l'Egypte, et sur les noms que leur donnèrent, en leur langue propre, les premiers peuples de ce pays*. Ces deux premières dissertations sont contenues dans les volumes de l'état ancien de l'Egypte. La troisième partie du travail de M. Villoteau est intitulée : *De l'état actuel de l'art musical en Egypte, ou relation historique et descriptive des recherches et observations faites sur la musique en ce pays*. Cette partie, qui forme deux cent quarante pages (petit in-fol.) d'impression, fait partie du quatrième volume de l'état moderne. Enfin, la quatrième, qui se trouve dans le sixième volume du même état, a pour titre : *Description historique, technique et littéraire des instrumens de musique des Orientaux;* elle renferme 170 pages.

Quoique le plus grand soin ait présidé aux recherches de M. Villoteau sur la musique des anciens peuples de l'Egypte; quoiqu'on y remarque une érudition rare; quoi-

que enfin il y ait apporté la conscience littéraire d'un honnête homme, le défaut de données positives l'a forcé à se réfugier souvent sur le terrain des conjectures, et à prendre pour guide Jablonsky, Kircher et les autres savans qui, dans le cours des siècles derniers ont tenté d'éclaircir l'histoire des mœurs, des arts et de la littérature d'un peuple chez qui tout était mystérieux. Les conjectures de M. Villoteau paraissent souvent heureuses, et sont accompagnées de tous les textes antiques qui étaient à la disposition de l'auteur, et qui pouvaient lui servir de preuves; mais enfin ce sont des conjectures, et ce ne pouvait être autre chose dans l'état de nos connaissances générales sur l'Egypte à l'époque où l'auteur a rédigé son travail. Les diverses collections d'antiquités qui depuis ont été recueillies dans les tombeaux de Thèbes et apportées en Europe, notamment celle du chevalier Drovetti, ont mis à notre disposition des instrumens dont on n'avait autrefois que des représentations plus ou moins grossières plus ou moins infidèles sur les monumens, et des manuscrits nombreux, dont les découvertes de M. Champollion nous permettent d'espérer que nous aurons un jour des traductions exactes. Peut-être ces manuscrits contiennent-ils quelque traité de musique; peut-être avec leur secours et celui des instrumens parviendra-t-on à des connaissances positives sur l'ancienne musique de l'Égypte; jusque-là nous serons réduits à torturer des textes obscurs pour en tirer des inductions dont rien ne peut nous garantir l'exactitude.

Les autres parties du travail de M. Villoteau, ayant pour objet l'exposé de l'état actuel de la musique chez les différens peuples qui habitent l'Égypte, ont l'avantage de reposer sur des données positives; et comme l'auteur joint, à des connaissances très étendues en musique, une érudition profonde et variée; comme il était d'ailleurs animé dans ses recherches d'un zèle ardent, qui ne reculait devant aucune difficulté, il nous a donné, sur la musique des Orientaux des renseignemens qui ne laissent rien à désirer, et qui rectifient toutes les notions fausses ou incom-

plètes que nous avions reçues de Kircher, de Laborde, de Pockoke, de Norden et de tous les voyageurs.

Le mémoire sur *l'état actuel de l'art musical en Égypte* est divisé en deux parties; la première traite *des diverses espèces de musique de l'Afrique en usage dans l'Égypte, et principalement au Kaire*; la seconde, *de la musique de quelques peuples de l'Asie et de l'Europe*. Les peuples dont la musique est examinée ou analysée, dans la première partie du mémoire, sont les Arabes, les Égyptiens proprement dits, les Barabras, les habitans de Dongola, ceux du pays de Sodan, ceux du Sénégal et de Gorée, les Abyssins ou Éthiopiens et les Qobtes. L'art musical des Persans et des Turcs, celui des Syriens, des Arméniens, celui des Grecs modernes, et celui des Juifs d'Égypte sont exposés dans la seconde partie.

Jusqu'à l'époque où l'ouvrage de M. Villoteau a vu le jour, la traduction de quelques fragmens de manuscrits arabes sur la musique, faite par des orientalistes étrangers à la pratique et à la théorie de cet art, et les récits superficiels ou inexacts des voyageurs, étaient les seules sources où l'on pouvait se procurer des renseignemens sur la musique des Arabes, des Persans et des Turcs. Ce que Laborde en avait dit dans son indigeste compilation qui a pour titre : *Essai sur la Musique*, prouvait qu'il n'avait pas compris ce qu'il écrivait. Toderini avait donné quelques détails plus satisfaisans dans sa *Letteratura Turchesa*;[1] mais l'ensemble du système musical de ces peuples nous était inconnu. Non content des renseignemens qu'il avait recueillis sur les lieux, et des matériaux qu'il avait rassemblés, M. Villoteau, à son retour en France, s'est entouré de toutes les ressources que lui offraient et les nombreux manuscrits de la Bibliothèque du roi, et l'obligeance de nos savans orientalistes, tels que MM. Sylvestre de Sacy, Sédilot et Herbin. Ce dernier enlevé trop tôt aux lettres et aux arts qu'il cultivait avec un égal succès, avait déjà traduit pour son

(1) Pag. 222 — 252

usage plusieurs manuscrits arabes, qui contiennent des traités de musique : il communiqua le résultat de ses recherches à M. Villoteau et unit ses travaux aux siens. Le traité sur la musique de *Kodja-Abd-El Qudry-el Roumy*, traduit de l'arabe par M. Villoteau, deux autres traités traduits par M. Sédilot, et celui de *Muzifar* fils de *Houcein-el-Ashafy*, le musicien, traduit par M. Sylvestre de Sacy, ont mis l'auteur du travail que j'analyse en état de distinguer les divers systèmes de la musique arabe, et d'en dresser un grand tableau synoptique, qui devait faire suite à son mémoire, mais qui a paru être d'une trop grande étendue, par ses nombreux détails, pour être imprimé dans le grand ouvrage de la commission d'Égypte, vu qu'il aurait dépassé par sa forme celle du format adopté pour le texte de cet ouvrage.

Quel qu'ait été l'avantage de la position de M. Villoteau pour s'instruire sur les lieux de ce qui concerne la musique des peuples qui habitent l'Égypte, il ne dissimule pas que l'état actuel de la civilisation de cette contrée n'ait apporté beaucoup d'obstacles à son dessein. « La musique, dit-il, « qui, de temps immémorial, avait été cultivée avec suc-« cès en Egypte, qui y avait fleuri avec tant d'éclat sous « les Ptolémées, sous les Romains, sous le khalyfes sarra-« sins, surtout sous les Ayoubites, qui en faisaient leurs « délices, et qui en favorisèrent les progrès et en pro-« tégèrent l'exercice d'une manière si distinguée, cet art « si aimable et si consolant n'est plus regardé, en ce pays, « que comme une chose futile, indigne d'occuper les loi-« sirs de tout bon musulman. Ceux qui l'exercent, avilis « dans l'opinion, sont rejetés dans la classe méprisable des « saltimbanques et des farceurs. Aussi n'y a-t-il plus, « parmi les Égyptiens, que des gens entièrement dépourvus « de ressources, sans éducation et sans espoir d'obtenir dans « la société la moindre considération, qui se déterminent « à embrasser la profession de musicien; et les connais-« sances de ceux-ci en musique ne s'étendent pas au-delà « du cercle de la routine d'une pratique usuelle qu'ils n'ont « ni la volonté ni les moyens de perfectionner. Ne sachant

« ni lire ni écrire, ils ne peuvent étudier les traités ma-
« nuscrits sur la théorie de leur art.

« Ces traités, fort rares, que personne ne comprend au-
« jourd'hui en Égypte, ne se rencontrent plus que dans les
« bibliothèques d'un très petit nombre de savans, qui les
« y conservent par pure curiosité; ou bien, ayant été
« confondus dans les ventes avec d'autres manuscrits de
« nulle valeur, ils se trouvent par hasard chez les li-
« braires, souvent même à leur insu, sous un tas de pape-
« rasses de rebut, qu'ils laissent pourrir dans la poussière
« ou manger par les vers et par les rats.

« Ce n'est pas que ces ouvrages puissent par eux-mêmes
« donner des notions suffisantes des principes de la musique
« arabe à ceux qui n'auraient pas d'autres moyens pour
« les apprendre; car, outre que chacun de ces manuscrits
« ne traite que d'une partie de cet art, la plupart ne sont
« évidemment que des copies très inexactes et très fau-
« tives, faites par des musiciens ignorans ou par des écri-
« vains de profession, qui, ne comprenant pas ce qu'ils écri-
« vaient, ne pouvaient s'apercevoir des fautes multipliées
« qui leur échappaient, ou qui se trouvaient dans les pre-
« mières copies qui leur servaient de modèle; et cela se
« reconnaît aisément par le désordre des matières, par les
« répétitions inutiles ou le double emploi des mêmes cho-
« ses, par les contradictions mêmes dans les idées, et en
« général par le peu d'accord que paraissent avoir entre eux
« les auteurs. »

Les divisions et subdivisions des tons de la musique arabe en une infinité d'intervalles très petits, que l'ouïe ne peut saisir avec précision et que la voix ne peut entonner avec une parfaite justesse, et la multitude de modes et de gammes qui résultent de la combinaison de ces sortes d'intervalles, paraissent à M. Villoteau des preuves suffisantes que cette musique a pris son origine dans la corruption de l'ancienne musique grecque et de l'ancienne musique asiatique. Il est certain qu'il y a quelque affinité entre la multiplicité des modes de la musique arabe et celle des modes de la musique grecque, dont les tables d'Alypius nous ont

conservé la forme. Pour représenter aux yeux les intervalles admis dans la musique arabe, M. Villoteau a eu recours à des signes de demi-bémols, de demi-dièses et de demi-bécarres, dont la combinaison donne lieu à quatre-vingt-quatre gammes ou *circulations*. Le diagramme général des sons contenus dans ce système musical s'étend depuis *la* au-dessous de la portée, à la clef de *sol*, et s'étend jusqu'à *ré b*, au-dessus de la même portée; il comprend quarante sons. L'exposé de ce système est fait d'après un traité manuscrit anonyme, qui a pour titre l'*Arbre couvert de fleurs dont les calices renferment les principes de l'art musical*. M. Villoteau a donné la traduction de la plus grande partie de ce traité, qu'il a accompagné de notes explicatives, et d'une traduction en notes européennes des signes de la musique arabe.

D'après un autre auteur, M. Villoteau donne ensuite la constitution des douze modes principaux qu'on nomme *O'châq*, *Abouseylyk*, *Naoua*, *Rast*, *Hosseyny*, *Hogâz*, *Rahâouy*, *Zenklâ*, *Isfahân*, *E'râq*, *Zyrafkend* et *Bouzourk*. Chacun de ces modes est divisé en dix-sept *tabaqah* ou gammes particulières, dont le mémoire contient la double notation en caractères arabes et en notes europénnes, mais dont aucune ne peut être assimilée à nos gammes ordinaires, attendu la multiplicité des signes représentatifs d'intervalles moindres que notre demi-ton chromatique, intervalles dont l'usage nous est inconnu et que nous ne pouvons nous représenter nettement.

La multiplicité des gammes, qui ne sont que des modifications d'un même ton, jointe au nombre de ces tons qui, outre les douze principaux que je viens de nommer, s'élève à près de cent, est, comme le remarque M. Villoteau, la cause principale de l'oubli dans lequel cet art est tombé en Orient, car il en résulte une complication de règles et de principes telle que la pratique en est excessivement difficile. Le langage figuré dans lequel sont écrits tous les traités de musique arabe les rend fort obscurs; mais l'esprit d'analyse et de méthode qui distingue l'au-

leur du mémoire que j'examine a dissipé cette obscurité, autant que la matière le permettait.

Les Arabes, et généralement les peuples de l'Orient, ne connaissent point comme nous l'art de représenter les sons par des signes; chez eux la science, ou plutôt l'art de la musique est tout de tradition. Voici ce que rapporte à ce sujet M. Villoteau :

« Ce qui nous contrariait surtout dans le commence-« ment, en entendant chanter les musiciens égyptiens (car « nous les faisons venir chaque jour, chez nous, afin de « pouvoir observer leur musique), c'était de ne pouvoir dé-« mêler les modulations des airs parmi les ornemens mul-« tipliés et d'une bizarrerie inconcevable, dont ils surchar-« geaient leur chant. Nous ne le dissimulerons pas; nous « avons été plus d'une fois tentés de renoncer au projet que « nous avions formé de connaître la musique arabe; et « nous n'aurions pas tardé à le faire, si, comme il arrive « souvent en pareil cas, le hasard ne fût venu à notre se-« cours, et n'eût fait réussir nos tentatives, au moment « même où nous nous y attendions le moins. Voici l'expé-« dient qu'il nous fit découvrir. Un de ces musiciens nous « ayant chanté une chanson qu'un autre nous avait déjà « fait entendre quelques jours auparavant, nous crûmes « en reconnaître l'air, et c'était en effet le même. Pour « nous en assurer, nous lui fîmes répéter plusieurs fois le « premier couplet, phrase par phrase, pour avoir la faci-« lité d'en noter le chant, afin de pouvoir ensuite en com-« parer l'air avec celui que nous avions cru reconnaître, « lorsque nous aurions l'occasion de voir le premier musi-« cien et de lui faire chanter la même chanson. Dans cette « vue, nous nous appliquâmes à noter avec l'exactitude « la plus scrupuleuse tout ce que nous entendîmes.

« Quand nous eûmes fini, nous répétâmes l'air, au grand « étonnement de celui qui nous l'avait dicté; car il avait « eu toutes les peines du monde à s'y déterminer, regar-« dant comme impossible d'écrire des sons, et d'apprendre « dans un quart d'heure ce qui, nous disait-il, exigeait « une étude suivie pendant bien des années. Il le trouva

« exact, à cela près que nous ne l'avions pas rendu avec « le même accent, le même goût et la même expression « que lui; ce qu'il regardait comme une chose impor- « tante : mais il était dans une sorte d'admiration de « notre succès, et ne cessait de répéter *a'gayb! a'gayb!* « (quelle merveille! quelle merveille!) Il ne pouvait con- « cevoir quelle figure nous avions pu donner aux sons dif- « férens de sa voix pour les reconnaître, et nous rappeler « leur degré d'élévation ou d'abaissement, celui de leur « durée ou de leur vitesse. Nous aurions pu sur-le-champ « lui expliquer tout cela; mais voulant intéresser sa cu- « riosité dans les recherches que nous faisions, et l'en- « gager à ne rien négliger pour seconder promptement « nos vues, nous lui promîmes que, lorsque nous serions « plus instruits sur la musique arabe, nous lui ferions, à « notre tour, connaître nos notes de musique. Toutefois, « il nous parut soupçonner que nous avions employé autre « chose que des moyens simples et naturels, et nous ne « voulûmes pas perdre de temps à lui prouver le con- « traire. »

M. Villoteau ajoute qu'il a fait beaucoup de recherches et pris toutes les informations qui étaient en son pouvoir pour savoir si les Arabes n'avaient point connaissance qu'on eut fait usage de signes particuliers pour noter leur musique, mais que leur réponse a toujours été négative. Il s'est même adressé à des négocians Turcs, natifs de Constantinople et qui habitaient au Kaire; ils lui ont tous affirmé que ces notes n'étaient point admises dans la pratique ordinaire en leur pays, et qu'ils doutaient même qu'elles eussent jamais été d'un usage habituel généralement répandu en Turquie. Ces assertions positives détruisent ce que le prince Cantemir a dit sur une notation de la musique, qu'il prétendait avoir introduite chez les Turcs de Constantinople [1].

(1) Çantemir (Démétrius), prince de Moldavie, naquit le 30 octobre 1673. Il fit ses premières armes sous les ordres de son père, en 1692, et à la mort de celui-ci, il fut nommé pour lui succéder par les barons de la province; mais cette nomination n'ayant point été con-

Les Arabes ne connaissent point l'usage de l'harmonie; il serait difficile qu'ils l'employassent, car la division de leur échelle par *tiers de tons* ne pourrait s'arranger avec un système d'accords semblables aux nôtres, non que chacun des sons, pris isolément, ne pût entrer dans la composition d'un accord parfait ou d'un accord de septième; mais la succession régulière de ces harmonies serait inexécutable avec des successions de sons moindres que le demi-ton mineur. On serait dans l'erreur cependant si l'on croyait que les *tiers* et les *deux tiers* de tons peuvent se remplacer par nos demi-tons mineurs et majeurs; quelque faibles que soient ces intervalles, les *Alâtyeh* ou musiciens Egyptiens les expriment : ils y sont d'ailleurs obligés, la tablature de leurs instrumens étant établie sur ces divisions. On ne peut essayer de leur substituer les sons de notre échelle musicale sans changer la nature de leur chant. Voici ce que dit à cet égard M. Villoteau : « Avant « que nous nous fussions assurés qu'il y avait réellement « dans l'échelle musicale de ces peuples des intervalles « semblables à ceux dont nous venons de parler, nous at- « tribuions l'effet choquant et la pénible impression que « faisait sur nous le chant des musiciens Egyptiens ou « *Alâtyeh*, soit à la maladresse de ceux-ci, soit à la qua-

firmée par la Porte, il alla vivre à Constantinople. Nommé depuis Hospodar de Moldavie, il refusa deux fois, et n'accepta enfin que sur la promesse qui lui fut faite qu'il serait affranchi de toute espèce de tribut pendant qu'il gouvernerait cette province. Trompé dans son attente, il traita avec Pierre-le-Grand. Il fut convenu que la Moldavie serait érigée en principauté héréditaire, et que Démétrius joindrait ses troupes à celles de l'empereur. Ce traité ne put être exécuté par la trahison des Moldaves; Démétrius fut obligé de s'enfuir et de se refugier dans le camp de son allié. Pierre créa Cantemir prince de l'empire Russe, et lui donna de grands établissemens en Ukraine. Il mourut dans ses terres le 19 août 1733. Cantemir parlait le turc, le persan, l'arabe, le grec moderne, le latin, l'italien, le russe, le moldave, et entendait fort bien le grec ancien, le slave et le français. Il était versé dans les sciences et particulièrement dans la musique. Toderini assure qu'il écrivit en turc un traité de musique qu'il dédia au sultan Achemet II. On a aussi de ce prince : *Introduction à la musique turque*, en moldave, manuscrit in-8, qui se trouve à Astrakan.

« lité de leur voix qui n'était ni bien nette ni fort assurée,
« soit à un défaut naturel qui rendait leur voix et leur
« oreille fausses. Ainsi, tantôt exprimant par un dièse le
« tiers de ton ascendant, nous notions l'air dans le mode
« majeur; et quand nous l'exécutions ainsi devant notre
« musicien, il convenait que nous le chantions faux; nous-
« mêmes nous nous apercevions que cet air avait un ca-
« ractère tout différent de celui que lui donnait l'*Alâtyeh;*
« tantôt retranchant le dièse, l'air devenait mineur, et
« l'*Alâtyeh* nous disait que nous n'en avions pas bien saisi
« la mélodie; nous sentions en effet aussi qu'elle n'avait
« plus le même caractère, la même teinte que lui donnait
« le musicien égyptien en la chantant. Quelque étrange
« que parût pour nous cette différence, il fallait bien en
« reconnaître la nécessité; mais nous ne savions comment
« l'exprimer.

« Ce ne fut qu'en examinant la tablature des instrumens
« de musique d'Égypte, surtout de ceux dont le manche
« est divisé par des touches fixes, que nous commençâ-
« mes à nous apercevoir que les sons ne se suivaient pas,
« ainsi que les nôtres, par tons et par demi-tons. Alors
« nous reconnûmes qu'un ton comprenait quatre degrés
« et trois intervalles égaux, chacun d'un tiers de ton, et
« enfin nous fûmes convaincus que cet intervalle que nous
« n'avions pu apprécier dans le chant de notre musicien,
« et qui était plus petit que notre ton mineur, était un
« tiers de ton, etc. »

Au reste, il ne faut pas croire que les Égyptiens n'eussent une musique dépouillée d'harmonie que par ignorance, et l'on se tromperait fort si l'on pensait qu'ils eussent reconnu l'infériorité de leur chant isolé, après avoir entendu la musique des troupes françaises. « Les Égyptiens,
« dit M. Villoteau, n'aimaient pas notre musique, et trou-
« vaient la leur délicieuse; nous, nous aimons la nôtre,
« et trouvons la musique des Égyptiens détestable; chacun
« de son côté croit avoir raison, et est surpris de voir
« qu'on soit affecté d'une manière toute différente que ce
« qu'il a senti : peut-être n'est-on pas mieux fondé d'une

« part que de l'autre. » Le père Amiot dit à peu près la même chose en parlant de l'effet que produisit notre harmonie sur les Chinois; et l'on pourrait en dire de même de tous les Orientaux. On sait que Rousseau a dit que cette harmonie a pris naissance chez les barbares du Nord; quoiqu'on ait fort crié au paradoxe, selon la coutume pour tout ce qui regarde cet écrivain, il a en cela quelque apparence de raison, ce qui n'empêche pas que l'harmonie ne soit une fort bonne chose pour nous. L'ignorance des Orientaux en ce qui concerne les accords, ou plutôt leur dégoût pour ce qui ressemble à de l'harmonie, est un grand argument contre ceux qui prétendent qu'il est impossible que les anciens ne l'aient pas connue : il ne suffit pas de la connaître, il faut l'aimer pour qu'elle entre dans la pratique de l'art, et nous voyons qu'elle est insupportable à la plus grande partie des peuples qui couvrent la surface du globe terrestre. Ce sont des faits qui sont sous nos yeux, et qui viennent à l'appui du silence des auteurs de l'antiquité sur cette matière.

(*La suite au numéro prochain.*)

FÉTIS.

NOTE ADDITIONNELLE A LA NOTICE DE M. PERNE,

Relative à la Musique des Grecs modernes [1].

En publiant cette note, nous ne prétendons pas assurément empiéter sur le terrain si heureusement cultivé par notre savant collaborateur; notre intention est de remplir ses vues en facilitant les moyens d'étudier l'histoire de la musique.

M. Perne cite, à la fin de l'excellent article qu'il nous a fourni, la grammaire musicale des Grecs modernes, intitu-

(1) Voyez *Revue Musicale*, page 231.

lée : Εἰσαγωγὴ, etc. Nous nous étonnerions qu'il n'ait pas parlé d'un autre ouvrage imprimé à Paris dans le cours de la même année et chez le même imprimeur, si ce livre ne fût resté incomplet, et si nous ne savions pas qu'il a été fort peu répandu, la presque totalité des exemplaires ayant été transportée à Constantinople pour l'usage des églises orthodoxes de cette ville et du reste de la Grèce.

Cet ouvrage forme un volume in-8° de 16 et 368 pages. En voici l'intitulé : *Δοξαστίκα τοῦ ἐνιαυτοῦ τῶν δεσποτίκων καὶ θεομητορίκων ἑόρτων, καὶ τῶν ἑορταζομένων ἁγίων, μελίσθεντα παρὰ Πέτρου Λαμπαδαρίου τοῦ Πελοποννησίου, ἐξηγηθήσαν δὲ κατὰ τὴν νεὰν Μέθοδον, παρὰ Γρηγορίου Λαμπαδαρίου. Τόμος πρῶτος. Ἐν Παρίσιοις. Ἐκ τῆς τυπογραφίας Ριγνίου*[1]. Ce volume contient une suite de doxologies (hymnes d'actions de grace), pour la partie de l'office, comme dans les rituels sous la rubrique de *Propre des Saints*. Le second volume aurait contenu le *Propre du Temps*, les *Fêtes mobiles* et l'*Ordinaire de l'Office*[2]. Nous donnerons prochainement l'analyse de curieux ouvrages; nous y joindrons quelques extraits de musique grecque moderne, tirée tant de ce volume que de nos manuscrits, et traduite en caractères vulgaires.

J. ADRIEN-LAFASGE.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE,

Première représentation de Sangarido,

OPÉRA-COMIQUE EN UN ACTE,

MUSIQUE DE M. CARAFA.

---

19 *mai.* — Lorsque j'ai pris la résolution de publier la *Revue Musicale,* je ne me suis point fait illusion sur la

(1) Il en reste un fort petit nombre d'exemplaires. S'adresser au bureau de la *Revue Musicale.*

(2) L'auteur de cet article a entre les mains les matériaux de cette seconde partie.

position difficile où je me plaçais : j'ai senti tous les inconvéniens qui résultent de l'obligation de juger les ouvrages de ceux qui ont été jusqu'ici mes amis, mes compagnons dans la carrière dramatique, et de leur parler quelquefois un langage sévère que j'ai sans doute mérité qu'on m'adressât souvent, quand je m'exposais sur la scène. J'ai gémi de la nécessité d'affliger des hommes à qui je n'avais adressé jusqu'ici que les paroles de la bienveillance et de l'amitié; mais d'autre part j'ai senti que je prenais envers le public, envers les auteurs eux-mêmes, l'engagement de rendre un compte exact et fidèle de mes impressions; engagement que je regarde comme sacré, et que rien au monde ne me détournera de remplir. Il m'est pénible, douloureux, de voir s'éloigner de moi mes amis, et de devenir l'objet de préventions haineuses; mais je le déclare ici une fois pour toutes, les lettres anonymes que je reçois, les violences que font naître mes articles, les récriminations, les sollicitations, rien enfin ne pourra me détourner de dire ce que je crois être la vérité. Etranger à l'esprit d'intrigue, à tout sentiment de haine ou d'envie, je m'engage seulement à ne jamais m'éloigner des formes décentes du langage qu'il convient d'adresser à des artistes, et je me livre à leur mépris si je manque à cet engagement. Cela dit, je viens à l'objet de cet article.

Le sort du petit opéra de *Sangarido* n'a point été heureux. Le sujet, qui a de l'analogie avec *Clara Wendel* et quelques autres pièces où un personnage inoffensif est pris pour un chef de voleurs, avait été lu, dit-on, avant que ces ouvrages eussent été représentés; mais il a eu le malheur de venir après eux, et de n'avoir l'air que d'une imitation. Une opposition assez forte s'est manifestée dès la première scène et avant que rien eût pu donner lieu à des marques d'improbation : on a pu juger dès lors que la pièce ne réussirait point, car le public ne paraissait pas disposé à écouter patiemment. Il faut le dire, la musique de l'ouverture et du premier morceau d'ensemble n'avait pu le disposer favorablement. Personne ne rend plus de justice que moi au talent de M. Carafa, mais j'ai été frappé de

l'air de négligence qu'il a laissé percer dans la plupart des morceaux de ce petit ouvrage. Sans doute, il y a attaché peu d'importance; mais n'est-ce point un tort? En Italie, la chute d'un *opérette* est de peu d'importance; en France, cela laisse quelque souvenir. Je sais que M. Carafa est homme à prendre sa revanche; c'est pour cela que je crois devoir lui faire part de quelques réflexions qu'a fait naître en moi la musique de *Sangarido*.

On lui a reproché d'avoir fait de son ouverture un air varié, quant à moi, j'avoue que je ne vois point à cela d'inconvénient pour un petit opéra. C'est un système comme un autre. Haydn en a tiré grand parti dans quelques andante de symphonies. Ce système est propre à faire briller l'habileté de l'orchestre, quand l'orchestre est habile; il annonce peu de prétention, et convient par cela au genre de l'ouvrage. J'aurais seulement désiré qu'il y eût un peu plus de nouveauté dans le thème qui devait être varié. Le peu d'effet du premier duo entre Lafeuillade et M^me Rigaut tient à la situation dans laquelle il est placé. On sent qu'il excède les bornes du temps que le maître de la maison et la servante ont dû employer pour aller ouvrir la porte à Rigolin; on sent que le jeune homme devrait partir, et l'on ne s'intéresse point à ce qu'il dit. Je ferai d'ailleurs à ce morceau, comme à presque tous ceux de la pièce, le reproche de rappeler des idées trop connues. L'instrumentation est brillante, trop brillante même; car, dans l'air de Rigolin, le public qui s'attend à apprendre la cause de sa frayeur, et qui, à cause du bruit de l'accompagnement, n'entend pas un mot, a manifesté plusieurs fois l'impatience que lui causait ce tapage. L'air de M^me Rigaut contient de jolis détails, mais il a, comme le premier duo, le défaut de n'être pas en situation, et manque son effet à cause de cela. En somme, je le répète, on aperçoit trop que M. Carafa n'a pas attaché d'importance à cet ouvrage. On dit qu'il travaille à un opéra beaucoup plus considérable; je n'aurai sans doute que des éloges à lui donner.

Depuis long-temps on aperçoit un affaiblissement progressif dans l'orchestre de l'Opéra-Comique. Les fré-

quentes mutations auxquelles il est exposé, par suite de l'éloignement de bons instrumentistes qui passent soit à l'orchestre de l'Opéra, soit à celui du Théâtre-Italien; la fatigue qui résulte de l'obligation de jouer tous les soirs pendant cinq ou six heures, outre les répétitions, et l'étendue d'un répertoire trop varié, ont insensiblement relâché les ressorts qui faisaient autrefois de cet orchestre l'un des meilleurs de la capitale. Dans le nouvel ouvrage, l'exécution a été tellement défectueuse que le public a montré hautement son mécontentement à plusieurs reprises, et que les journaux les plus indifférens sur cette matière n'ont pu s'empêcher de le remarquer. Cependant cet orchestre compte dans ses rangs beaucoup de musiciens d'un talent distingué et capables de concourir à une exécution parfaite. Ce qui manque, c'est l'émulation, c'est l'amour-propre; c'est le sentiment de dignité convenable. Sans ces trois choses on ne fait rien, même avec du talent. Puisse l'avertissement sévère du public rappeler à cet orchestre ce qu'il fut sous Lahoussaie, et ranimer en lui le désir d'égaler son ancienne gloire!

FÉTIS.

MM. Bohrer frères ont donné, le 19, un concert au théâtre de l'Odéon, lequel a été précédé de l'*Homme habile*, comédie en cinq actes de M. d'Épagny. A l'exception de MM. Bohrer, qui ont montré leur talent ordinaire, ce concert a été peu remarquable. Le chant surtout a été très faible.

On assure que, convaincue de l'impossibilité d'alimenter un théâtre avec des traductions d'opéras étrangers, l'Italie et l'Allemagne ne produisant rien de remarquable, l'autorité songe à fermer l'Odéon. Ce théâtre ne sera rouvert, dit-on, que pour y jouer la tragédie et la comédie. Ne vaudrait-il pas mieux en offrir la ressource à nos jeunes compositeurs?

M. Pésaroni débutera samedi prochain au Théâtre-Italien dans le rôle d'*Arsace* de Sémiramide; les amateurs attendent cette représentation avec une vive impatience.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Berlin, 5 *mai*. Nous venons d'être témoins d'un événement musical très rare ici : la première représentation d'un grand opéra nouveau, dont la musique ait été écrite par un musicien national. Nous ignorons si l'auteur, M. Félix Mendelsohn, doit cette faveur à l'influence que donne une grande fortune, ou à l'heureuse prévention qu'avaient fait naître en sa faveur ses dispositions musicales généralement connues, et si précoces, qu'il fit exécuter, à l'âge de *neuf ans*, un opéra de sa composition dans la maison paternelle. Nous nous bornons à constater ce fait, que le 29 avril dernier on a donné sur le grand théâtre la première représentation de cet opéra, qui a pour titre : *Les Noces de Gamache.*

Il nous serait difficile de dire s'il a réussi; car les nombreux amis de M. Mendelsohn, qui ont voulu lui faire un succès d'enthousiasme, ont provoqué par leur admiration continue une opposition qui, nous aimons à le croire, ne pouvait s'adresser qu'au poème, le plus grossier et le plus maladroit peut-être des *libretti* qu'on ait écrits d'après un ouvrage excellent. Quant à nous, nous ne voulons nous occuper que de l'œuvre du musicien.

Son travail, très recommandable d'ailleurs, a le défaut d'attester l'embarras d'un jeune homme sans expérience mis pour la première fois à même de tailler en grand. Ce défaut doit être d'autant plus signalé, que l'auteur l'aurait peut-être rendu moins sensible, s'il n'avait reproduit des morceaux écrits par lui dans ses premiers essais; c'est du moins ce qu'on peut, selon nous, induire du titre de l'ouvrage, *mit* beibehaltener *Musik von F. Mendelsohn* (avec musique *conservée* de M., etc.). Il nous semble que lorsqu'on est aussi jeune que M. F. Mendelsohn (qui est à peine âgé de 18 ans), on ne doit reculer devant aucune occasion d'écrire de la musique nouvelle, qui procure à

l'artiste l'avantage d'une expérience et d'une facilité de manière, indispensables pour entraîner le suffrage des hommes rasemblés. Quoiqu'il en soit, et autant qu'on a pu, au milieu de la confusion d'une première représentation, se faire une idée des dispositions des véritables connaisseurs, si le succès n'a pas été éclatant, il est encourageant, et c'est sous ce point de vue que doit le considérer le jeune auteur qui peut se féliciter d'un essai heureux. L'ouverture, qui tend à donner une idée complète du drame, est bien : un joli duo vient au commencement du premier acte. Les airs trop fréquens, surtout dans le rôle de Quiterie, se nuisent et donnent à l'ouvrage une teinte monotone. En général, le musicien en voulant faire bien, a fait trop. On ne compte pas moins de quinze morceaux dans le premier acte, dont plusieurs ont les dimensions les plus étendues de la musique dramatique. Le second acte n'en offre que huit; mais on y trouve un divertissement d'une longueur démesurée, dont la musique contient néanmoins de jolies choses. Un autre défaut de cette partition, défaut seulement relatif, est que, loin d'avoir le parfum méridional exigible dans un pareil sujet, elle est au contraire complètement germanique · on y cherche en vain la couleur locale. Néanmoins les qualités qui lui sont propres font beaucoup d'honneur à l'auteur et à son digne maître, M. Zelter. On a remarqué surtout deux chœurs doubles, dont l'un, celui du premier acte, est travaillé de main de maître.

Nous voulions attendre un plus grand nombre de représentations de l'ouvrage pour en donner une analyse plus détaillée et plus exacte, mais il a disparu tout à coup du répertoire.

M. Spontini écrivait pour le mariage du prince Charles l'opéra d'*Agnès de Hohenstaufen,* dont le poème est dû à un auteur distingué, M. Ranpach : malheureusement le musicien a été atteint, après avoir terminé le premier acte, d'une indisposition qui ne laisse point espérer que l'ouvrage puisse être fini et monté pour l'époque à laquelle il était destiné. Le roi, voulant ménager la santé de

M. Spontini, a consenti à ce qu'on ne représentât, à cette occasion, que le premier acte, qui durera deux heures avec le divertissement.

On a donné, le 27, pour une œuvre de bienfaisance, dans l'église de la garnison, un grand concert spirituel, où Mme Catalani a chanté, et dans lequel ont été exécutés l'hymne de Luther, de Haendel, l'ouverture de Samson et d'autres morceaux du même auteur, un *Benedictus* de Zingarelli, et un *Domine* de Guglielmi : l'organiste Bach y a touché deux morceaux. L'église n'était remplie qu'au tiers. Le prix d'entrée était d'une rixdale. Quelques jours après, Mme Catalani a chanté, sans oublier le *God save the king*, au concert du violoniste Moeser : on y étouffait.

Pétersbourg. L'art musical vient de perdre un artiste distingué dans la personne de Fenzi l'aîné, violoncelliste, décédé à Moscou dans le courant du mois d'avril dernier. Élève du Conservatoire de Paris, ainsi que son frère, violoncelliste comme lui, Victor Fenzi se fit remarquer dans plusieurs concerts par la beauté du son qu'il tirait de son instrument, et par la vigueur de son archet. Il a publié, tant à Paris qu'en Allemagne, quatre concertos pour le violoncelle, plusieurs pot-pourris, des trios, trois livres d'airs variés pour son instrument, et deux livres de duos. Malgré ses talens, Fenzi n'était point heureux sous le rapport de la fortune; il laisse une veuve dans une situation pire que médiocre.

ANNONCES DIVERSES.

Amédée de Beauplan. *Je vais le revoir*, romance chantée par Mme Théodore, au théâtre de Madame, dans l'*Arbitre*, vaudeville de MM. Théaulon et Paulin. Paris, S. Gaveaux, boulevard des Italiens, n° 2, et Frère, passage des Panoramas, n° 16.

REVUE MUSICALE

PUBLIÉE PAR M. FÉTIS,

PROFESSEUR DE COMPOSITION A L'ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE, ET BIBLIOTHÉCAIRE DE CET ÉTABLISSEMENT.

N° 16. — MAI 1827.

EXAMEN DU TRAVAIL DE M. VILLOTEAU,

Sur la musique des peuples Orientaux.

SECOND ARTICLE.

Après avoir fait l'exposé du système musical des Egyptiens, dont j'ai parlé dans mon dernier article, M. Villoteau donne des exemples fort intéressans de tous les airs et de tous les chants dont ce peuple fait usage dans toutes les circonstances de la vie civile, militaire et religieuse. Il accompagne ces exemples d'instructions sur leur mode d'exécution, et de détails singuliers sur les cérémonies où ils sont employés. La poésie arabe de ces airs, son orthographe en français selon la prononciation des Égyptiens, et une traduction élégante par M. Silvestre de Sacy, sont jointes à la musique.

La plupart des airs que chantent les *Alâtieh* ou musiciens égyptiens, sont des chansons d'amour, car ils mêlent ce sentiment aux choses qui semblent y avoir le moins de rapport, et leurs paroles sont souvent très libres; M. Villoteau en rapporte un grand nombre qui sont d'autant plus intéressantes qu'elles ne sont point en arabe littéral, mais en arabe vulgaire; en sorte que ce sont vérita-

blement des chansons populaires. Je ne puis résister au désir d'en citer deux qui me paraissent remarquables, soit sous le rapport de la musique, soit sous celui des paroles[1].

CHANSON D'AMOUR.

Mah - bou - by fâ - yt a' - ley - yeh

Kallem - thou mâ - rad - da' - ley - yeh Kach-my -

rhou bi - ni - â a' - da - di - yah Mâhla

qoumhoufy labs al - hen - di - yâh yâ - nâ

yâ - nâ ah yâ hâ - ly ah - yâ

hâ - ly ah yâ hâ - ly ley - ly

ley - ly ley - ly leyl yâ lal - la lal -

ly.

(1) J'ai cru que je devais éviter ici les demi-dièses, les demi-bémols et les demi-bécarres dont M. Villoteau a fait usage pour représenter

Traduction de cette chanson en français, par M. Silvestre de Sacy.

1.

Mon amante a passé près de moi; je lui ai adressé la parole, et elle ne m'a point répondu. Son cachemire vaut cent piastres comptant. Que sa taille est belle sous ces vêtemens d'étoffe des Indes! Hélas! hélas! quelle est ma situation! O nuit! O nuit! Quelle nuit j'ai passée.

2.

Mon amante a sur la joue un grain de beauté; ses yeux et sa taille blessent le cœur. Sa légèreté surpasse celle de toutes les gazelles. Quand elle est venue me visiter, sa vue m'a comblé de joie. Hélas! hélas! etc.

3.

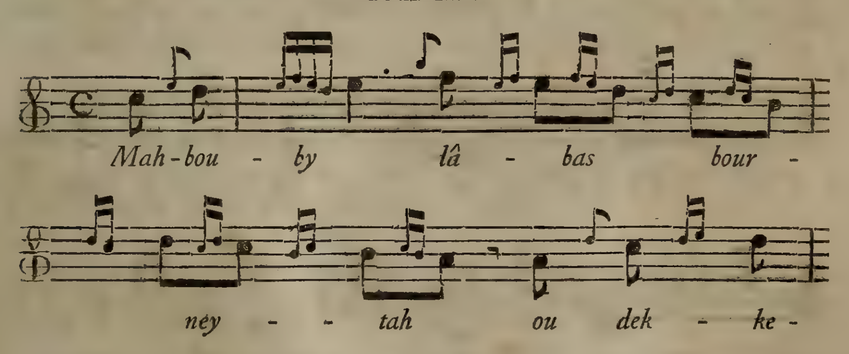
Mon amante est vêtue d'un riche manteau; son sein blanc n'en est point couvert. Je lui ai adressé la parole; elle m'a dit: va, cela suffit: on te frapperait, et j'en serais pénétrée de douleur. Hélas, hélas! etc.

4.

Ses joues sont la gloire du Créateur qui les a formées. Quand elle tourne la tête, ses graces irritent les passions des amans: oh! qu'ils sont ravissans, tous ses mouvemens! Quel artifice imaginerai-je? Je ne puis plus y tenir. Hélas! hélas! etc.

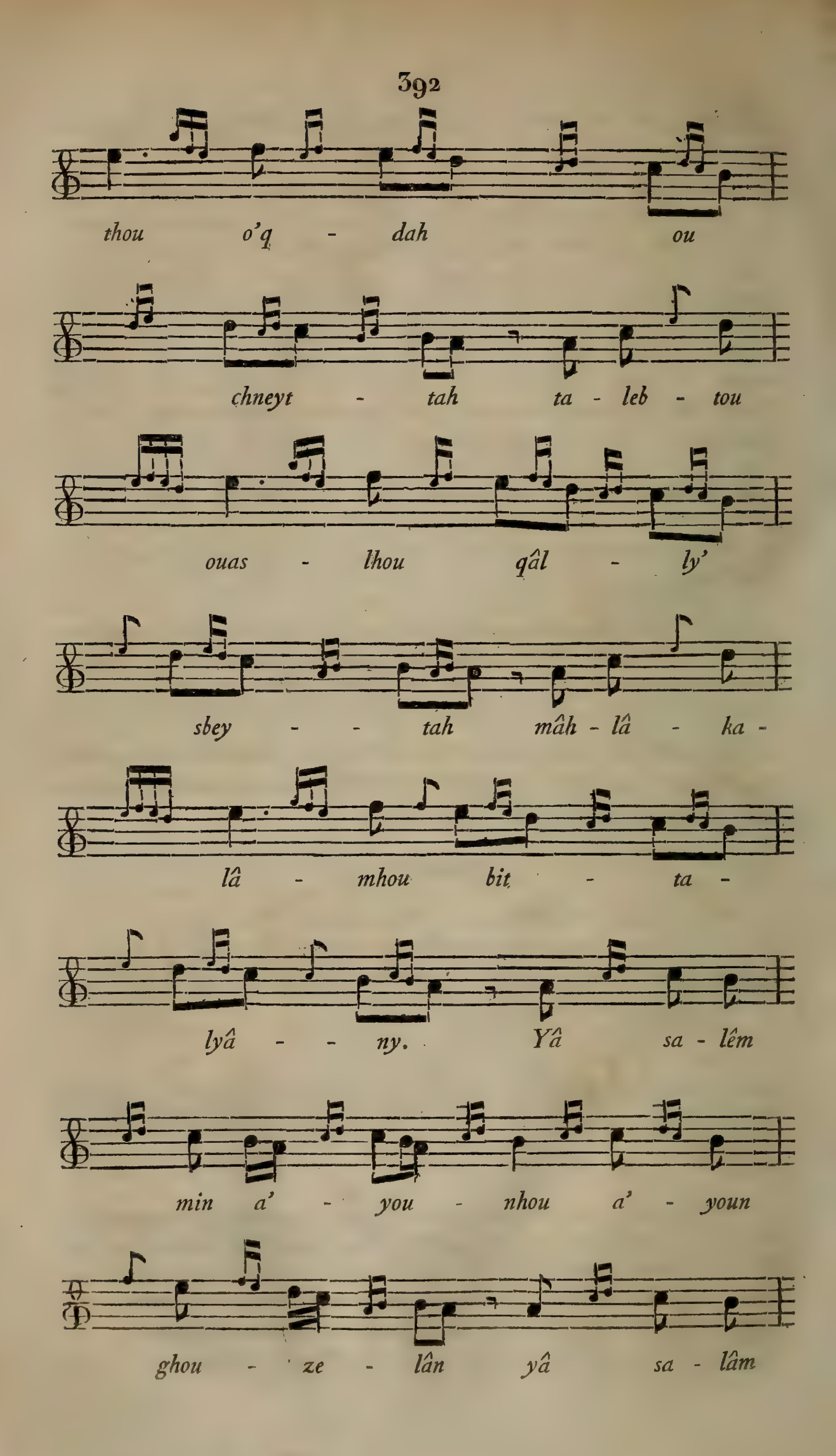
La chanson suivante est aussi remarquable par les circonstances qu'elle rappelle, qu'elle est singulière par la profusion des agrémens du chant.

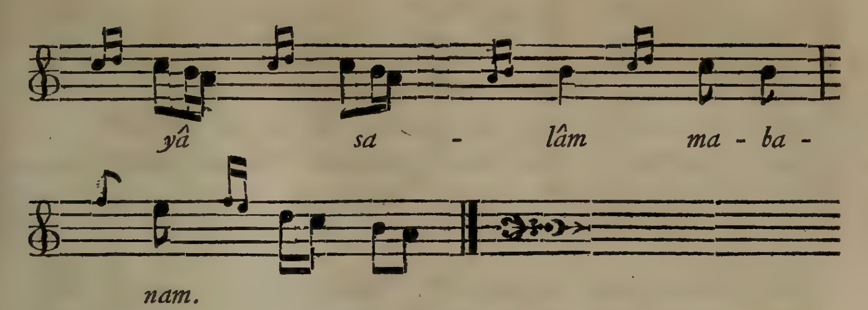
EXEMPLE:



avec fidélité les tiers et les deux tiers de ton du système de la musique arabe. Les Européens n'étant point accoutumés dès l'enfance à entonner de pareils intervalles, les signes qui s'y rapportent ne peuvent nous en donner d'idées positives. Je me suis borné à me servir des intonations qui ont le plus d'analogie avec celles des Egyptiens.

(*Note du rédacteur.*)


thou o'q - dah ou
chneyt - tah ta - leb - tou
ouas - lhou qâl - ly'
sbey - - tah mâh - lâ - ka -
lâ - mhou bit - ta -
lyâ - - ny. Yâ sa - lêm
min a' - you - nhou a' - youn
ghou - ze - lân yâ sa - lâm



Traduction en français, par M. Silvestre de Sacy.

1.

Mon bien aimé est couvert d'un chapeau ; des nœuds et des rosettes ornent sa ceinture. J'ai voulu le baiser ; il m'a dit : *aspetta*. Ah ! qu'il est doux son langage italien ! Dieu me garde de celui dont les yeux sont des yeux de gazelle ! Baise-moi, toi dont le langage est si doux. Salut !

2.

Que tu es donc beau, Fart-er-rommân [1], lorsque tu proclames la sûreté publique et une entière amnistie, tenant en main le firman ! tu rends la joie aux cœurs des sujets. Salut !

3.

Tu nous as fait soupirer par ton absence ; ô Général en chef, qui prends le café avec du sucre, et dont les soldats ivres parcourent la ville pour chercher des femmes. Salut !

4.

Tu nous as fait soupirer par ton absence, ô Général charmant, et dont les joues sont si agréables, toi dont le glaive a frappé dans la capitale de l'Egypte les Turcs et les Arabes ! Salut !

5.

Tu nous as fait soupirer par ton absence, représentant de la république, si charmant et dont la chevelure est si belle ! Depuis le jour où tu es entré au Kaire, cette ville a brillé d'une lumière semblable à celle d'une lampe de cristal. Salut !

6.

O répresentant de la république ; tes soldats pleins de joie courent de toutes parts pour frapper les Turcs et les Arabes. Salut, *Bonaparte !* Salut, roi de paix ! Salut !

(1) *Fart-er-rommân* est une corruption de *Bartholoumi* ou *Barthelemi*. Il s'agit ici du colonel Barthelemi, que le général en chef de l'armée d'Orient avait chargé de la police du Kaire. Les habitans trouvant ce nom difficile à prononcer, l'avaient changé en celui de Fart-er-rommân.

(*Note de M. de Sacy.*)

7.

Messager d'amour, lève-toi, amène-moi cette beauté à la taille légère, que le poids de sa croupe empêche de se lever, quand elle veut se redresser et se tenir debout. Salut!

8.

Allons ensemble, Seigneur, nous enivrer à l'ombre des jasmins. Nous cueillerons la pêche sur l'arbre qui la porte, à la vue de nos rigides censeurs. Salut!

Les détails dans lesquels M. Villoteau entre sur la musique guerrière, sur le chant religieux, sur les cérémonies et sur la musique propre aux anniversaires de naissance, aux funérailles, aux danses, au chant oratoire et poétique, à leur accompagnement, sur la musique des noces, sur le chant des Cheykh en demandant l'aumône, sur ceux des Faqyrs, des bateliers du Nil, des Barâbras, qui habitent les environs de la première cataracte de ce fleuve, des habitans de Dongola, des femmes du pays de Sodan, des habitans du Sénégal et des pêcheurs de Gorée, tous ces détails, dis-je, sont remplis d'intérêt, et font honneur à l'esprit d'observation de l'auteur, et aux soins qui présidaient à ses recherches. Il fait, sur la musique des habitans de Dongola, les remarques suivantes :

« La mélodie du chant des habitans de Dongola est plus « douce et plus mélancolique qu'elle n'est bruyante et gaie. « L'instrument dont ils s'accompagnent est une lyre anti- « que grossièrement fabriquée. Cette lyre, qu'ils appellent « *guisarke*, est fort en usage dans toute la Nubie. Les « Barâbras la connaissent sous le nom de *kisser*, et en « jouent aussi : mais nous ne nous sommes pas aperçus « qu'ils s'en servissent pour s'accompagner en chantant. « Le même instrument se nomme, dans quelques autres « contrées, *kissar* ou *kiçar*; et au Kaire, on le nomme « *kiçarah* et *kitarah barbaryeh*, c'est-à-dire *guitare* « *des barâbras*. Le mot *kitara*, que les Grecs ont écrit « κιθάρα, et qu'ils prononcent *kiçara*, aurait-il été, dans « son origine, synonyme de lyre? C'est au moins ce que « donne lieu de penser ce nom appliqué par les Africains « à l'instrument dont il s'agit, lequel est une véritable

« lyre; car les mots *Guisarke*, *Kisser*, *Kissar*, *Kiçar*,
« *Kiçarah* ou *Kitarah* des Africains, ne sont qu'un seul
« et même mot diversement prononcé. »

On sait que Bruce a donné quelques notions de la musique éthiopienne, dans la relation de son voyage en Abyssinie; mais, malgré le ton tranchant de cet auteur, il se glisse toujours des erreurs grossières dans ce qu'il rapporte avec assurance, et souvent il ne fait qu'effleurer les matières qu'il prétend avoir examinées avec soin et traitées à fond; aussi son livre est-il tombé dans le discrédit. Kircher, qui a parlé à peu près de tout, tant bien que mal, a donné aussi des détails, ou plutôt des conjectures, sur la musique éthiopienne, dans la huitième partie (*Musurgia Mirifica*) de son grand traité de musique, qui a pour titre *Ars magna consoni et dissoni;* mais, suivant son usage, ce qu'il en rapporte est rempli d'inexactitudes. Grace aux recherches de M. Villoteau, nous sommes maintenant en état de nous former une idée plus exacte de cette musique, et de la comparer à celle des autres peuples orientaux.

Chaque peuple a une tradition particulière sur l'origine de sa musique; aucune ne me paraît plus singulière que celle des Éthiopiens, que M. Villoteau a apprise des prêtres abyssins qui se trouvaient au Kaire : la voici. S. Yared, né à Semien, sous le règne du roi Kaleb, fut envoyé à Oksem, pour y apprendre à lire. Après avoir été pendant sept ans à l'école de cette ville, sans avoir fait aucun progrès dans la lecture, son maître le renvoya. Comme il s'en retournait chez lui, dans la saison des grandes chaleurs, il rencontra un arbre appelé en éthiopien *ourka*, à l'ombre duquel il se mit pour se reposer. Dès qu'il fut couché, il aperçut un gros ver qui rongeait l'arbre en s'avançant vers la cime. Ce ver étant tombé à terre, puis étant monté de nouveau, et étant encore tombé comme la première fois, enfin ayant recommencé sept fois la même chose avec aussi peu de succès, S. Yared se mit à réfléchir, et pensa que ce ver était l'image de lui-même qui, pendant sept années consécutives, était allé à l'école

sans avoir pu rien apprendre. Il avala le ver, et aussitôt le Saint-Esprit descendit sur lui sous la forme d'un pigeon, lui enseigna l'art de la lecture, celui de l'écriture, ainsi que celui de la musique, et lui inspira en même temps les trois modes *guez*, *ezel* et *araray* : le premier destiné aux jours de férie ; le second réservé pour les jours de jeûne et de carême, pour les veilles de fêtes et pour les cérémonies funèbres ; le troisième consacré aux principales fêtes de l'année. Instruit par ce miracle, il composa un traité des principes et de la pratique du chant actuellement en usage dans l'Abyssinie.

Les prêtres abyssins possèdent des livres de chant où la mélodie est notée en caractères ou lettres de l'alphabet *Amara*, à peu près de la même manière que le fut l'ancienne musique grecque. Les signes, diversement combinés, sont au nombre de cinquante-trois : ils ne représentent point les sons ou les degrés d'une échelle musicale, mais les intervalles compris entre les degrés. Telle note, par exemple, désigne un demi-ton, telle autre un ton, telle autre une tierce par degrés disjoints, ou dont les sons doivent se succéder plus ou moins également, avec plus ou moins de lenteur ou de rapidité, et ainsi des autres ; en sorte qu'il y a des notes différentes pour chacun de ces intervalles, et pour les divers ornemens qui peuvent s'y adapter. M. Villoteau a donné une table des caractères de musique éthiopiens, avec l'orthographe française de leur prononciation, et leur signification musicale.

Les mélodies éthiopiennes sont ordinairement surchargées d'ornemens et de *fioritures* de tout genre, et ressemblent en cela à celles des Arabes, des Grecs modernes, et des Juifs de l'Asie. Ces mélodies sont sur un ton élevé et éclatant dans les jours de grandes fêtes ; les chants destinés aux fêtes du second ordre sont sur un ton moins élevé ; les plus simples et les plus graves sont ceux qui servent aux jours de férie. M. Villoteau a donné des exemples des uns et des autres en notation éthiopienne, avec la traduction en notes européennes.

La dernière musique des peuples africains, dont parle

M. Villoteau, est celle des Qobtes. Restes dégénérés des anciens habitans de l'Égypte, ces Qobtes n'ont rien conservé de la musique de leurs ancêtres, de laquelle Platon a tant vanté la merveilleuse perfection. Depuis bien des siècles, soumis au plus honteux esclavage, ils sont devenus indifférens à tout ce qui pourrait honorer leur patrie. La cupidité et l'avarice, seuls mobiles de toutes leurs actions, les éloignent trop de l'amour des sciences et des arts pour qu'ils sentent en eux le moindre désir de s'y distinguer. Aussi, de tous les habitans de l'Égypte, dit M. Villoteau, sont-ils, à quelques exceptions près, les plus ignorans et les plus stupides. Il ajoute : « Si les chants des « Qobtes étaient aussi agréables qu'ils sont monotones et « ennuyeux, on pourrait les comparer à ces hymnes que « les anciens prêtres chantaient en l'honneur d'Osiris, sur « les sept voyelles [1]. De même que ces prêtres, les Qobtes « n'ont besoin que d'une seule voyelle pour chanter quel- « quefois pendant un quart-d'heure, et il n'est pas rare « de les voir prolonger plus de vingt minutes leur chant « sur le seul mot *alleluia*.

« Comme tous leurs chants religieux s'exécutent de cette « manière, on doit concevoir aisément pourquoi leurs of- » fices sont d'une longueur excessive. Aussi, ce serait « vraiment un supplice pour eux d'être obligés d'y assister, « surtout n'ayant la permission ni de s'asseoir, ni de s'age- « nouiller, ni de se tenir enfin autrement que debout dans « leurs églises, s'ils n'avaient la précaution de se munir « d'une longue béquille appelée en arabe *e'kâz*, qu'ils « posent sous leur aisselle, pour s'appuyer et se soutenir « pendant tout ce temps. Nous, qui plusieurs fois avons « assisté à leurs offices, et qui, faute d'*é'kaz* pour nous « appuyer, étions obligés de nous adosser contre un mur, « nous n'en sommes jamais sortis sans avoir les jambes « engourdies de lassitude, et sans être comme enivrés d'en-

(1) Il ne serait pas impossible que la musique délicieuse dont parle Platon fût exactement la même que celle qui a tant ennuyé M. Villoteau. (*Note du rédacteur.*)

« nui. » M. Villoteau a donné à la suite de ses observations un *alleluia* qobte en notation européenne.

La musique des Persans, qui est l'objet du commencement de la deuxième partie, n'oblige point M. Villoteau à entrer dans de grands développemens, parce que les principes en sont les mêmes que ceux de la musique arabe. Il est vrai que l'organisation très délicate des Persans donne à leur chant et à la composition de leurs airs une supériorité immense sur ceux des Arabes, car ils sont aux autres peuples de l'Asie et de l'Afrique sous le rapport de la musique, ce que les Italiens ont été long-temps en Europe; malheureusement une malle qui contenait beaucoup de chansons et d'airs de danse persans et turcs rassemblés par M. Villoteau, ainsi que tout ce qu'il avait recueilli d'observations sur la musique des Indiens, a péri dans la traversée de son retour en France, en sorte qu'il n'a pu donner d'exemples de l'art musical de ces peuples.

L'examen de la musique des Syriens, qui occupe le deuxième chapitre de la seconde partie du mémoire sur l'état actuel de l'art musical en Égypte, nous apprend que ce peuple n'a rien écrit sur cet art, et qu'il n'a point de livres de chants notés pour l'usage de son église; ce qu'ils en savent, ils l'ont appris par tradition. Il y a deux espèces de chants, ainsi que deux rites syriaques : l'un a été institué par S. Ephrem, l'autre par un disciple d'Eutychès, nommé *Jacob*. Chacune de ces espèces de chant se compose de huit tons ou modes différens. La mélodie des tons du rit *Efremoïto* (chant de S. Ephrem) est simple, douce et régulière, au lieu que les chants du rit jacobite sont entachés des ornemens de mauvais goût des peuples de l'Asie mineure joints à la rudesse de la mélodie arabe. M. Villoteau, qui a fait ces remarques, les a accompagnées de chants des deux rits dans les huit tons. Ce que Kircher avait donné autrefois sur la musique de ces peuples était si inexact, qu'on ne pouvait en tirer aucunes lumières.

Le troisième chapitre est consacré à la musique des Ar-

méniens : celle-ci est intéressante, parce qu'elle présente un système régulier, et parce qu'elle a une notation particulière. En 1711, Schrœder publia à Amsterdam son *Thesaurus linguæ armenicæ antiquæ et hodiernæ*, dans lequel il fit connaître les signes musicaux des Arméniens, et quelques chants de leur église, mais sans expliquer l'effet de ces signes. Dans l'ouvrage que j'analyse, on trouve une explication des signes principaux ; la valeur des autres est inconnue par les Arméniens de nos jours. Leur nombre s'élève à quarante-trois ; ce ne sont point des notes qui, comme les nôtres, expriment les degrés d'une gamme ou d'une échelle musicale, mais des signes qui indiquent certains groupes de sons, et certaines manières de porter la voix, soit en haut, soit en bas, enfin des signes d'expression. On a vu qu'il en est de même de la notation éthiopienne. On pense bien que les Arméniens ne manquent pas d'une histoire sur l'origine de ces signes et de leur musique actuelle : la voici. Un de leurs premiers patriarches, nommé *Mesrop*, désirant que les prières et les chants de l'église se fissent en langue Haïcanne, qui est l'ancienne langue propre des Arméniens, s'était appliqué sans succès, pendant plusieurs années, à découvrir des caractères qui pussent exprimer parfaitement la prononciation et le chant de cette langue, et remplacer les anciens, dont l'usage s'était entièrement perdu depuis que les Grecs et les Perses avaient conquis l'Arménie, et y avaient rendu leur langue dominante. Il entreprit alors différens voyages, afin de consulter sur son projet les hommes les plus savans de son siècle ; mais ce fut avec aussi peu de fruit. Enfin, en l'année 364 de l'ère chrétienne, Dieu mit un terme aux longues et pénibles tentatives de Mesrop, et lui envoya, pendant qu'il dormait, un ange qui lui révéla ces caractères qu'il avait tant cherchés. M. Villoteau a complété son travail sur la musique de ce peuple en donnant des chants dans tous les tons, avec la notation originale, la traduction en notes européennes, et des remarques curieuses, tant sur les signes que sur les formes de la mélodie.

Le quatrième chapitre traite de la musique grecque moderne. La tâche était difficile, car cette matière était obscure et bien peu connue. Le résultat des recherches de Kircher, de Martini, de Burney et de l'abbé Gerbert avait été peu satisfaisant. On savait que la musique ecclésiastique grecque avait été réformée dans le huitième siècle par S. Jean, surnommé *Damascène,* parce qu'il était né à Damas; mais on ignorait en quoi elle consistait. On savait qu'il avait inventé une notation particulière pour cette musique, la forme des signes était même connue; mais leur signification et leur valeur étaient ignorées. On a vu, par la notice que M. Perne a insérée dans la *Revue Musicale*[1], que les manuscrits relatifs à la musique ecclésiastique grecque ne sont pas rares dans les bibliothèques de l'Europe; mais l'utilité qu'on peut retirer de ces manuscrits était à peu près nulle tant qu'on ne possédait pas la tradition qui seule pouvait dissiper l'obscurité qui y règne. Cette à connaître cette tradition que M. Villoteau a mis tous ses soins, et la lumière qu'il a portée dans une matière qui était restée si obscure jusqu'ici, prouve que ses études ont été bien faites. Au moyen des *papadike* (livres de chant des *papas* ou prêtres grecs) qu'il avait acquis, et des leçons du premier chantre de l'église patriarcale des Grecs au Kaire, nommé *dom Guebraïl* (Gabriel), il est parvenu à donner une explication aussi claire que possible de l'usage et de l'effet des signes du chant, et de les traduire, autant que cela se peut, par la notation européenne. Il s'en faut de beaucoup que les *papadike* contiennent toutes les règles nécessaires à la pratique du chant grec; plusieurs de ces règles ne s'étaient conservées que par tradition lorsque M. Villoteau a visité l'Égypte: on lui doit de les avoir fait connaître et de les avoir classées avec ordre. Ses recherches sur les tons ou modes, leur forme, leur mutation, et sur l'ensemble du système de la musique grecque moderne, ne sont pas moins intéressantes que celles qu'il a faites sur la notation. En général, il s'est

(1) Pag. 231 — 237.

éclairé ou par ses propres yeux, ou par des autorités irrécusables; son travail est terminé par des chants ecclésiastiques dans les huit modes, et par des chansons vulgaires.

Le cinquième et dernier chapitre du mémoire sur l'état actuel de la musique parmi les peuples orientaux qui habitent en Égypte, est relatif aux connaissances musicales des juifs. M. Villoteau commence l'exposé de ses recherches par les réflexions suivantes : « Depuis plus de dix-sept « cents ans, sans patrie et errans, les juifs ont cessé d'avoir « des chants nationaux; dans tous les pays où l'industrie « et le commerce les ont appelés, ils ont été obligés, quand « ils y ont été reçus, de se soumettre aux usages qui y sont « généralement suivis, et de renoncer à plusieurs de ceux « qui leur étaient propres. Un de ces usages qu'ils n'ont « conservé nulle part, c'est celui de leurs chants civils; « partout ils ont adopté, pour ces sortes de chants, le goût « des peuples parmi lesquels ils ont habité.

« Il n'en est pas de même à l'égard de leurs chants reli« gieux. Quoiqu'ils en aient varié le style dans les divers « pays, et qu'ils distinguent parmi ces chants ceux du style « allemand, ceux du style italien, les chants du style orien« tal et les chants du style égyptien, ces chants leur sont « toujours propres, et n'ont réellement rien de commun « avec les chants ou religieux ou civils d'aucun des autres « peuples, pas même avec ceux de la nation dont ils por« tent le nom. Ils ne les appellent ainsi que pour distin« guer seulement le style de ceux qu'ils ont adoptés dans « chacun des divers pays où il leur est permis d'avoir des « synagogues. Quant au caractère principal, il est partout « le même, et ils prétendent qu'il n'a pas changé depuis « l'institution de ces chants par Moïse, David et Salomon. « Le caractère du Pentateuque est doux et grave; celui des « Prophètes a un ton élevé et menaçant; celui des Psaumes « est majestueux : il tient de l'extase et de la contemplation; « celui des Proverbes est insinuant; celle du Cantique des « cantiques respire la joie et l'allégresse; enfin celui de « l'Ecclésiaste est sérieux et sévère. Mais dans chaque pays « ces chants sont différemment exécutés, parce que les ac-

« cens musicaux, quoique portant le même nom, ne se « composent pas des mêmes inflexions de voix, et varient « la forme de la mélodie, sans cependant en changer le ca- « ractère. »

Les juifs n'ont pas de notation musicale proprement dite ; mais ils ont des accens musicaux qui indiquent la manière dont il faut donner la voix et dont on doit la moduler, soit en élevant, soit en baissant le son : ils sont au nombre de vingt ; M. Villoteau en a donné la forme avec l'effet en notation européenne, et y a joint une explication de la manière de les exécuter.

Tel est le travail immense et entièrement neuf que l'on doit à ce savant musicien, travail qui malheureusement n'est point de nature à être apprécié par beaucoup de monde ; mais qui lui assure l'estime et la reconnaissance de tous les amis de la littérature musicale. Je donnerai dans un autre article l'analyse du mémoire sur les instrumens de musique des Orientaux.

FÉTIS.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Berlin, 19 *mai*. On a donné avant hier, au théâtre de Kœnigstadt, la première représentation de *Corradino*, opéra buffa de Rossini. Le traducteur allemand n'a fait aucun frais pour rendre moins pitoyable le libretto italien ; mais la musique suffira pour assurer à cet ouvrage bon nombre de représentations. Le magnifique sextuor du premier acte a fait grand plaisir, ainsi que le finale. On a été fort content de l'exécution en général, et tous les acteurs ont été rappelés sur la scène à la fin du premier acte. Mlle Sontag et M. Yager se sont particulièrement distingués. Mlle Eunike a soutenu très heureusement le voisinage de Mlle Sontag. Le public a paru satisfait de Mlle Folsenheim, dont la personne et le talent rappellent assez cette dernière cantatrice.

—Le maître de chapelle Schneider invite tous les amis de la musique à se rendre à la grande fête musicale des bords de l'Elbe qui aura lieu à Zerbst les 15 et 16 juin. On exécutera, le premier jour, le *Samson* de Hændel; le second différentes œuvres de Gluck, de Palestrina, de Mozart, de Beethoven, et d'autres grands maîtres. L'orchestre et la réunion de chanteurs seront composés de plus de trois cents personnes.

—Le 9 mai, est mort à Breslau Frédéric Guillaume Berner, organiste de Sainte-Elisabeth et directeur de musique de l'Université. C'était un compositeur estimé.

VIENNE, 25 *avril.* L'ouverture des représentations de la troupe italienne de Barbaja vient d'avoir lieu par le *Mose*, de Rossini. Davide qui remplissait le rôle d'Osiride se trouvait d'abord mal disposé et a produit peu d'effet dans un air de Pacini qu'on avait ajouté à son rôle; mais il a pris une éclatante revanche dans le duo *Parlar, spiegar*, qu'il a chanté d'une manière parfaite conjointement avec Lablache. Ce dernier a été digne de lui-même et fort applaudi ainsi que M^me^ Méric-Lalande qui remplissait le rôle d'Elcia; les chœurs et l'orchestre, sous la direction du maître de chapelle Weigl, se sont particulièrement distingués.

NOUVELLES DE PARIS.

ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE.

A une certaine époque, que de vieux employés de l'Opéra appellent en soupirant le bon temps, la vie était douce pour le directeur de ce spectacle et pour ses subordonnés. Chanteurs, danseurs, comparses, peintres, machinistes, etc., vivaient dans une agréable oisiveté, et ne recevaient pas moins exactement leurs appointemens que s'ils eussent été accablés d'études et de travaux. Un répertoire borné à sept ou huit ouvrages, qu'on jouait sans cesse, suffisait aux

plaisirs du public. La réputation toute faite de ce genre de spectacle, et qu'on acceptait sans en examiner les titres, y ramenait en dépit d'eux ceux même qui ne s'y plaisaient que médiocrement; enfin, avec la fameux *premier coup d'archet de l'Opéra* et la merveille d'un rideau qu'on ne baissait pas, on vivait aux dépens d'un public débonnaire qui, malgré son ennui, ne croyait pas avoir le droit de demander autre chose que ce qu'on lui donnait. S'il y avait *déficit* au bout de l'année, un gouvernement facile le comblait : tout allait le mieux du monde. Aussi ne se gênait-t-on pas, et croyait-on avoir fait de grands efforts quand on avait monté un ou deux opéras nouveaux dans l'année.

Cependant les auteurs, nourris du vain espoir d'obtenir un tour de représentation, travaillaient et présentaient leurs ouvrages à l'administration qui les admettait presque toujours, sans s'inquiéter du temps où elle les ferait représenter. Tel était l'encombrement, je ne dirai pas des cartons de l'Opéra, car l'Opéra n'a point de cartons, mais de ses registres d'inscription, que, si j'en crois l'auteur d'une brochure assez curieuse et déjà ancienne, intitulée *Coup d'œil sur l'Opéra*, il y avait en 1802 deux cent douze opéras reçus. Dans ce nombre, on en trouvait trois de Piccini, un de Grétry, et plusieurs de Méhul, de Lemoine, de Zingarelli, de Langlé, d'Eler, etc. De tout cela, on n'a pas joué dix ouvrages; aujourd'hui la prescription est pour ainsi dire arrivée pour le reste. D'ailleurs, la révolution qui s'est opérée depuis lors en musique est telle, que les auteurs s'opposeraient eux-mêmes à ce qu'on représentât leurs productions. Je laisse donc de côté cet ancien fonds pour examiner les ressources actuelles.

La nouvelle administration de l'Opéra est convaincue de la nécessité de varier son répertoire, ou plutôt de s'en créer un neuf. Certes, elle trouvera bon nombre de musiciens et de poètes disposés à lui prêter le secours de leur plume ; mais quelle que soit son activité, il est à craindre qu'elle n'éprouve bientôt l'effet d'un nouvel encombrement, si elle ne se hâte de mettre de l'ordre dans son avenir et de fixer le nombre d'ouvrages qu'elle veut faire re-

présenter dans le cours de chaque année, car ceux qu'on appelle *nouveaux* se multiplient de manière à devenir *vieux* par l'attente. Or, quoiqu'en disent les enthousiastes de l'expression dramatique, ce qui est *vieux* cesse d'être *bon* au théâtre. Il faut donc se hâter de représenter ce qui peut l'être encore, ou se décider à y renoncer. On peut juger de cette urgence par le tableau suivant des ouvrages qui sont prêts et de ceux qui sont sur le métier.

OPÉRAS EN 3 ACTES TERMINÉS.

Opéras.	*Poètes.*	*Musiciens.*
1. Macbeth.	MM. Hix.	MM. Chelard.
2. Nausica.	Jouy.	Zimmerman.
3. Mazaniello[1].	Scribe et G. Delavigne.	Auber.
4. Alexandre aux Indes.	Baour Lormian.	Lesueur.
5. Ogier le Danois.	Arnault.	Roll.
6. Olinde et Sophronie.	Désaugiers.	Paer.
7. Achmet.	Delrieu.	Lebrun.
8. Mathilde.	Saint-Yon.	Kreutzer.
9. Idoménée.	Caignez.	Mozart.
10. Abufar.	Monférier.	Aymon.
11. Artaxercès.	Delrieu.	Ermell.
12. Le Grand Lama.	Jouy.	Garcia.

OPÉRAS EN 1 OU 2 ACTES.

13. Phidias, 2 act.	Jouy.	Fétis.
14. Pygmalion, 1 a.	***	Halevy.
15. Milton.	Jouy.	Spontini.
16. Corinne.	Gosse.	Mazas.

De plus, deux autres ouvrages dont les titres ne sont pas présens à ma mémoire, et dont M. Chancourtois et mademoiselle Pylore ont composé la musique.

(1) Ces trois opéras ont les tours les plus prochains pour être représentés. Le premier est en répétition, et doit être joué vers le 20 juin prochain; le second suivra immédiatement, et *Mazaniello* arrivera vers la fin du mois de septembre.

Titres des Ouvrages.	*Poëtes.*	*Musiciens.*
1. Le Vieux de la Montagne.	MM. Jouy.	MM. Rossini.
2. Attila.	Jouy.	Hummel.
3. Érostrate.	Halevy.	Halevy.
4. Sardanapale.	Viennet.	Schneitzhœffer.
5. Les Athéniennes.	Jouy.	Spontini.
6. Le duc de Clarence.	Scribe.	Kalkbrenner.

Voilà donc vingt-quatre opéras qui sont prêts pour la représentation, ou qui le seront avant un an. A ces ouvrages il faut ajouter quelques ballets. De plus on parle d'un opéra auquel travaille M. Catel, d'une reprise de l'ancienne traduction de *Don Juan*, de l'arrangement du *Crociato* de M. Meyerbeer, et de celui de la *Donna del Lago* de Rossini.

Ainsi, en supposant que l'administration conserve toute son activité et continue à monter un ouvrage en deux mois, il y en a pour cinq ans. Il faut donner six opéras par an et deux ou trois ballets pour épuiser dans ce tems tout ce qui est reçu. Que serait-ce si elle imitait les administrations précédentes? peut être croira-t-elle devoir laisser jouir les auteurs du succès qu'ils auront obtenu, en ne se pressant pas de leur donner des successeurs; mais elle doit remarquer que les succès de l'Opéra ne sont pas ceux du moment comme ceux des autres théâtres. Naguère les ouvrages les plus productifs étaient encore *la Vestale* et *Fernand Cortez*, après vingt ans de représentation. Parmi les opéras que je viens d'énumérer, suivant les chances ordinaires du théâtre, plusieurs seront profitables à l'administration, comme aux auteurs; quelques-uns, quelque mérite qu'on y trouve, ne procureront que des succès d'estime; d'autres seront moins heureux encore. Il faut donc se hâter, sans craindre de nuire aux uns par les autres : ce qui est destiné à rester au répertoire restera. Il faut surtout ne pas se livrer aux préventions favorables ou défavorables, car tout succès est incertain et ne peut être

garanti d'avance. Je sais que les ouvrages présentent plus ou moins de chances ; je sais qu'il y a des noms heureux qui inspirent la confiance. L'administration peut avoir des pressentimens et faire des catégories; elle doit mettre en réserve les ouvrages sur lesquels elle compte, afin d'en opposer toujours un à une chute ou à un succès médiocre; mais il faut acquitter toutes les promesses, et ne pas faire croire que les réceptions sont illusoires à l'Opéra; car l'éloignement des bons auteurs finirait par être le résultat de déceptions trop fréquentes, et il ne resterait que ceux dont le temps n'est point assez précieux pour être ménagé. Ce n'est point après qu'un ouvrage est admis qu'il faut être sévère; c'est à la lecture, c'est à l'audition. Voilà le secret du présent et de l'avenir de l'Opéra.

THÉATRE ROYAL ITALIEN,

Débuts de Mme. Pisaroni. Mlle. Blasis. Zuchelli.

La renommée est souvent capricieuse; elle proclame quelquefois des noms qu'il faudrait laisser dans l'oubli; d'autres fois elle en néglige d'autres qui mériteraient d'occuper ses cent bouches; mais il est remarquable que les réputations qu'elle fait, de concert avec le temps, sont fondées sur un mérite réel. Quand tous les suffrages se réunissent en faveur d'un artiste, on peut se faire une idée très élevée de son talent, même avant d'en avoir pu juger par soi-même; car il est difficile que tout le monde se soit trompé. Par exemple, la réputation de madame Pisaroni était telle, avant qu'elle vînt à Paris, que chacun s'est rendu avec confiance au Théâtre-Italien, samedi dernier : on y allait non pour juger, mais pour jouir. Aussi l'affluence était si grande, qu'en moins de dix minutes toutes les places étaient envahies, et que tous les corridors étaient encombrés. L'attente des amateurs n'a point été trompée; madame Pisaroni a été sublime. Oui, sublime! et cependant elle a des défauts.

Le rôle d'Arsace, dans *Semiramide*, qu'elle a choisi pour son premier début, n'avait été chanté et joué que médiocrement jusqu'ici sur le théâtre de Paris; disons plus, il n'avait été compris, ni par mademoiselle Schiasetti, ni par madame Schutz, ni par mademoiselle Cesari; le talent de madame Pisaroni en fait le premier rôle de la pièce. Pourquoi faut-il que nos plaisirs soient presque toujours incomplets, et que nous ne puissions voir à la fois le rôle brillant de Sémiramis joué par madame Pasta, et celui d'Assur chanté par Lablache, tandis que madame Pisaroni joue et chante si admirablement celui d'Arsace? Que de jouissances résulteraient de la réunion de ces trois virtuoses! que d'effets qui ne seraient point gâtés par ce qui précède ou par ce qui suit! Toutefois ne soyons point trop exigeans; savourons le plaisir qui nous est offert, et sachons gré à l'administration de nous le procurer en détail, ne pouvant nous le donner autrement.

L'entrée de madame Pisaroni dans la carrière dramatique a eu lieu en 1811; elle avait alors dix-huit ans, elle en a donc aujourd'hui trente-quatre; sa voix était dans l'origine un véritable contralto; le travail en a modifié la nature, et a fait acquérir à la cantatrice des sons élevés qui vont même jusqu'à l'*ut* aigu du soprano. Il est résulté de ce travail une voix mixte qui, depuis le *fa* grave, a une étendue de deux octaves et demie; je dis une *voix mixte* avec d'autant plus de raison, que cette voix renferme, non-seulement les différentes qualités de son qui appartiennent à des registres différens, mais des sons tirés alternativement de la poitrine, de la tête, du ventre et de la gorge, et tel est l'effet singulier du mélange de ces sons, qu'on croit entendre successivement des voix qui appartiennent à des individus différens. Ce ne sont point des sons isolés de nature différente, qui se succèdent comme chez un chanteur qui a une mauvaise mise de voix, c'est une faculté singulière de chanter, tantôt en contralto, tantôt en soprano, tantôt de la poitrine et tantôt de la gorge. Les sons gutturaux produisent surtout un effet bizarre dont on a peine à se rendre compte. Au moment où madame Pisaroni se

sert de ce caractère de voix, elle a l'habitude de tourner la bouche de la même manière à peu près que nos chantres de paroisses qui veulent faire la grosse voix. Il serait difficile qu'une pareille grimace ne gâtât pas la plus jolie figure; mais en conscience, sur celle de madame Pisaroni...! J'ai cru d'abord qu'après avoir remarqué que certains sons n'étaient pas dans sa voix et ne sortaient pas naturellement, cette grande cantatrice avait essayé divers moyens de les produire, et avait été forcée d'avoir recours à celui-là; mais il n'en est rien; car, après avoir bien écouté, j'ai vu qu'elle chante à volonté sur tous les registres, tantôt avec une qualité de voix, et tantôt avec une autre. C'est donc l'effet d'un système? En vérité je ne sais qu'en penser, et j'ai besoin de l'entendre encore avant d'adopter une opinion.

Mais si la critique peut s'exercer sur ce point, que d'éloges sont dus à madame Pisaroni sur tout le reste! quelle admirable manière de phraser le récitatif! quelle expression! quel choix d'inflexions! quel goût, quelle invention dans les *fioritures!* enfin, quel art dans les proportions de son chant, art que je croyais perdu, et que je n'ai retrouvé que dans cette cantatrice, depuis que Crescentini a cessé de se faire entendre. Dès le début, dès les premières mesures du récitatif, on a pu juger qu'on allait entendre un talent supérieur. La première cavatine du rôle d'Arsace, *Ah! qual giorno ognor ramento!* qui n'avait été chantée qu'aux premières représentations, et que madame Pisaroni a rétablie, a suffi pour montrer tout ce qu'on devait attendre d'elle comme cantatrice, mais ne lui a point fourni l'occasion de déployer son jeu admirable. Cette occasion s'est bientôt présentée dans la scène avec Assur et dans le duo *Bella imago*, où, à l'exception de quelques traits trop chargés de notes, tout a été parfait.

Malgré tout le plaisir que le public venait de goûter, peu s'en est fallu que la fête ne fût troublée par les réclamations énergiques des amateurs qu'on a privés du duo *Serbami ognor*. Il paraît que ce morceau n'était pas su. Des sifflets se sont fait entendre et ont accompagné presque

tout le chœur *Ergi o mai*. Enfin le calme s'est rétabli, et le beau quintetto suivant a ramené le plaisir dans la salle. L'ensemble *Giuro ai Numi*, qui est charmant, avait été peu remarqué jusqu'ici ; la vigueur du chant de Mme Pisaroni lui a rendu tout son éclat. La satisfaction était générale et semblait ne pouvoir être plus complète après le premier acte; mais c'était pour le second que l'habile cantatrice avait réservé ses plus beaux effets. Jamais l'émotion n'a été plus loin que celle qu'elle a excitée dans la scène où le grand-prêtre lui revèle le secret de sa naissance. Les nombreux dilettanti, qui ignorent ce qu'était l'art du chant dans l'ancienne école d'Italie, ont pu s'en former une idée par la manière dont Mme Pisaroni a joué et chanté le rondo *In si barbara Sciagura*, et tout le reste de cette scène terrible. La foule de nuances délicates, d'inflexions heureuses, dont elle a orné le chant de toute cette scène, sont des choses dont la tradition est maintenant à peu près perdue, et que Mme Pasta même ne soupçonne pas. Non moins admirable dans sa scène avec Sémiramis, Mme Pisaroni y a porté le pathétique au plus haut point où il puisse arriver. Si une surabondance d'ornemens et quelques phrases gutturales n'avaient de temps en temps gâté de si belles choses, je ne balancerais pas à affirmer que jamais chanteur ne s'est élevé plus haut. Mais je n'hésite pas à déclarer que de nos jours le talent de Mme Pisaroni me paraît une merveille.

Malgré sa belle voix, Zuchelli a fait un contre-sens perpétuel dans tout le rôle d'Assur. La douceur de son chant a fait d'abord beaucoup de plaisir ; mais la mollesse qu'il a mise dans la belle scène *Il dì gia Cade* ont gâté le le succès qu'il avait obtenu. Galli, par des intentions forcées tombait un peu dans la charge dans cette dernière scène ; mais du moins c'était de la chaleur, de l'intention, au lieu que Zuchelli l'affadit au point de la rendre insupportable. Pourquoi Galli n'a-t-il pas la flexibilité et la justesse de Zuchelli, ou pourquoi celui-ci n'a-t-il pas l'énergie de Galli ?

Lorsque j'ai rendu compte de la représention de Sémiramis qui a accompagné le concert de M. Lafont, j'ai dit

que mademoiselle Blasis avait été très faible dans le rôle principal. J'ignore si la présence de madame Pisaroni, et le désir de se montrer digne de la seconder, a électrisé cette jeune personne, mais elle a fait preuve de progrès sensibles dans beaucoup d'endroits, et en a recueilli la récompense dans les applaudissemens du public. Ses moyens sont insuffisans pour un pareil rôle ; mais il est juste de lui tenir compte de ses efforts, qui sont grands, et de ses progrès, qui sont réels.

Plusieurs fois j'ai parlé un langage sévère à l'orchestre : cette fois il ne mérite que des éloges, que je me plais à lui donner ; l'ouverture a été jouée avec une chaleur qui a électrisé les amateurs. Deux coups frappés à faux par la grosse caisse, et une faute du même genre par une contre-basse, sont les seules que j'ai remarquées.

FÉTIS.

CONCERT DE M. SKRAMSTADT,

PAYSAN NORWÉGIEN.

La disposition naturelle des habitans du Nord pour la musique et pour les arts mécaniques est connue ; on en cite des exemples fort remarquables ; mais aucun, je crois, n'est plus singulier que celui que vient d'offrir à la capitale M. Skramstadt qui, né en Norwége, parmi de simples paysans, s'est élevé à la condition d'artiste sans aucun secours étranger, et par la seule impulsion de ses facultés personnelles. Guidé vers l'étude de la musique par une sorte d'instinct, il a fabriqué de ses mains l'espèce de piano sur lequel il a essayé de mouvoir ses doigts. Seul il s'est livré à la recherche des règles du doigté et du mécanisme de son instrument, et, à force de persévérance, est parvenu à jouer, sinon avec goût et expression, du moins avec exactitude. Mais, enfin convaincu de la nécessité de perfectionner par les leçons d'un bon maître ce que la nature et ses efforts avaient commencé, M. Skramstadt s'est rendu à Paris dans l'espoir de recevoir les conseils de

quelque habile pianiste. Quelques personnes ont cru que la singularité de son éducation musicale pourrait piquer la curiosité du public, et lui ont conseillé de donner un concert. Malheureusement la saison n'est plus favorable à ces sortes d'entreprises; et, malgré les talens réunis de M. Baillot, qui a joué supérieurement une symphonie concertante de sa composition, pleine d'originalité, avec M. Randel, jeune Suédois, son élève, de M. Vogt qui a exécuté d'une manière ravissante une fantaisie sur le hautbois, de M. Urhan, dont l'habileté sur la viole d'amour est connue, de Zuchelli, de Bordogni et de M^lle^ Cesari; enfin malgré la nouveauté d'un sauvage scandinave devenu virtuose, ce concert n'avait attiré que peu de monde.

ANNONCES.

H. Brod. Grand trio pour harpe, hautbois et violon, dédié à M^lle^ Clémence Schneider. Op. 15. prix : 12 francs. Paris, Frère, galerie des Panoramas, n° 16.

Mercadante. *Elisa è Claudio*, partition réduite pour le piano, prix : 36 fr. Paris, Paccini, éditeur des œuvres de Rossini, boulevard des Italiens, n° 11.

Cette édition se distingue par la beauté de la gravure et par la correction.

Le deuxième cahier de *l'Echo lyrique*, vient de paraître à la même adresse. Il se compose 1° de *l'Automne*, romance à deux voix, paroles de Lamartine, musique de M. Grats; 2° du *Troubadour et la Pélerine*, dialogue entre M. Casimir Delavigne et M^lle^ Delphine Gay, musique de M. Ruotte-Verneuil; 3° d'un air italien intercallé et chanté par M^me^ Pasta dans l'opéra de *Zelmira* de Rossini.

Le prix de l'abonnement de ce journal, qui contiendra pour environ 70 ou 80 fr. de musique, est de 25 fr. franc de port. On s'abonne à Paris, au magasin de musique de Pacini, à l'adresse ci-dessus, et à Genève, chez M. Grats, Grande-Rue, n° 267.

Bruguière et Panseron. Romances. *Le Cor*, ballade de M^me^ Amable Tastu, mise en musique et dédiée à son ami Gallay par Auguste Panseron. *Le Retour au pays*, chant suisse, paroles de M. H. F. Poisson, musique d'Édouard Bruguière. Paris, chez tous les marchands de musique, prix:6 fr.

REVUE MUSICALE

PUBLIÉE PAR M. FÉTIS,

PROFESSEUR DE COMPOSITION A L'ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE,

ET BIBLIOTHÉCAIRE DE CET ÉTABLISSEMENT.

N° 17. — JUIN 1827.

POLÉMIQUE.

A M. Fétis, professeur de composition à l'Ecole Royale de Musique, Bibliothécaire de cet établissement, et rédacteur en chef de la *Revue Musicale*.

Paris, le 29 mai 1827.

Monsieur le Rédacteur,

L'article signé par M. Adrien Lafasge sur le *Cours d'harmonie* dont je suis auteur, m'a fait faire quelques observations que j'ai l'honneur de vous communiquer, dans l'intérêt de l'art. Votre impartialité me fait espérer que vous voudrez bien les insérer dans un de vos prochains numéros [1].

(1) Cette impartialité, invoquée par M. de Geslin, nous impose l'obligation d'insérer ici sa réclamation autant dans l'intérêt de sa défense que dans celui de l'art, dont les principes se popularisent par la discussion. Nous ne nous chargeons point de répondre à M. de Geslin, parce que nous croyons qu'il appartient à M. Lafasge de le faire ; mais nous ne lui dissimulerons pas que si nous nous fussions chargé de faire l'analyse de son ouvrage, notre critique aurait été beaucoup plus sévère que celle de notre collaborateur. Par exemple, au lieu d'insister sur un système qui n'est que le résultat de considérations particulières sans intérêt et sans résultat, nous aurions demandé à M. de Geslin

Je commence par remarquer que le but de M. Lafasge n'est pas rempli. Il a sans doute voulu faire connaître les bases de ma théorie pour les combattre ensuite; et il me semble qu'il instruit simplement le lecteur que je n'admets comme consonnances que la tierce et la sixte. On doit se demander comment avec ces élémens je puis construire l'échafaudage d'une harmonie de plus de deux parties, et quel devient le sort de la quinte qui a passé jusqu'à présent pour la consonnance par excellence?

Permettez-moi de réparer cette omission. Dans mon traité je définis l'harmonie, l'art de faire marcher plusieurs mélodies de front. Or pour que cette condition s'accomplisse, il faut que ces mélodies fassent *accord* toujours, ou le plus souvent, sans quoi elles se désuniraient et ne formeraient plus un tout. L'harmonie est donc essentiellement dans les *accords*; mais pour procéder avec ordre, je conviens avec mon lecteur de ne donner ce nom qu'aux aggrégations de sons qui peuvent plaire à l'oreille sans aucune espèce de soutien; c'est-à-dire, sans antécédent ni suite. Je conviens en même temps pour faciliter la nomenclature, de donner le nom de *consonnance* à l'accord formé de deux notes. Alors prenant seulement l'oreille pour guide je ne trouve de consonnances parmi les intervalles que la tierce et la sixte. Mais comme une sixte est formée des mêmes composans qu'une tierce, je conclus à l'analogie de ces intervalles et je pose en axiome que *la tierce est le principe de l'harmonie.*

C'est cet axiome qui sert de base à tout l'édifice. Le reste de l'ouvrage n'est qu'une suite de conséquences non

l'explication de cette foule d'exemples insérés dans son livre qui fourmillent de fautes les plus grossières d'harmonie, telles que des suites de quintes et d'octaves, de modulations étranges, et de propositions bizarres qui annoncent un homme non-seulement étranger à l'objet spécial qu'il traite, mais même aux principes les plus simples de la musique. Il nous semble donc que M. de Geslin aurait pu se considérer comme ayant été traité favorablement dans l'article de notre collaborateur; mais, nous le répétons, nous ne voulons point empiéter sur les droits de celui-ci, ni anticiper sur sa réponse.

(*Note du rédacteur.*)

interrompues de ce principe, qui explique de la manière la plus claire, et sans exception, tous les faits connus en harmonie.

Je fais voir comment la tierce superposée fournit les accords de deux et trois tierces reconnues; et pourquoi il n'y en a pas d'autres. Je montre comment les diverses positions des accords fournissent les dissonnances qui se rapprochent le plus de la consonnance, *et l'on voit que la quinte prend son rang immédiatement après la tierce et la sixte:* et le classement des dissonnances devient aussi facile qu'évident, ainsi que l'emploi de ces mêmes dissonnances, etc., etc.

Veut-on, de plus, quelques argumens pour établir la prééminence de la tierce sur la quinte? Je ferai remarquer qu'une foule de duos n'emploient que des tierces (ou sixtes) et souvent pas une quinte, et néanmoins ne laissent rien à désirer soit pour la mélodie, soit pour l'harmonie et la tonalité. Il doit paraître singulier aux partisans de la quinte qu'on puisse impunément l'exclure d'une pièce d'harmonie. Les grammairiens ne reconnaissent pas la possibilité d'une phrase sans nominatif, ou sujet; et les harmonistes pourraient se passer de la consonnance par excellence! Il me semble que ce serait absurde.

Au contraire, peut-on se priver de la tierce? N'est-elle pas à tout instant dans l'harmonie? Ne sert-elle pas à résoudre les dissonances, et pourrait-on composer, je ne dirai pas un morceau, mais une simple phrase seulement avec des dissonances et même avec des quintes?

Enfin si l'on veut laisser de côté les préjugés de la science et ne consulter que l'oreille, on donnera sans contredit la préférence à la tierce sur la quinte. C'est ce que font tous les jours des hommes qui ne savent pas la musique, mais qui sont guidés par une organisation délicate. Voyez ce que dit M. Choron dans la préface de l'un de ses ouvrages [1] : «L'orgue, introduit en France, se ré-«pandit bientôt dans les églises de l'occident. L'usage

(1) Dictionnaire historiq. des music., pag. xxiij.

« s'établit aussitôt d'en accompagner le chant. Cet ac-
« compagnement se fit d'abord à l'unisson ; mais la faci-
« lité qu'il procurait de faire entendre plusieurs sons à la
« fois fit remarquer que, parmi les diverses unions de
« sons, il s'en trouve d'agréables à l'oreille. Une des pre-
« mières, dont la douceur se fit remarquer, fut la tierce
« mineure ; aussi l'employa-t-on, etc. » On voit aussi dans mon ouvrage que je place la tierce mineure avant la majeure, et pourquoi.

Je le répète ; ma théorie n'est contradictoire avec aucun fait musical, et elle les explique tous d'une manière qui paraît satisfaisante à bien des professeurs qui m'en ont donné des témoignages par écrit.

Je ne vois pas au surplus pourquoi l'on serait surpris qu'une vérité sentie généralement fût proclamée seulement aujourd'hui. Il arrive à la musique ce qui est arrivé à tous les beaux-arts : la pratique précède, et la théorie ne vient qu'après. Aristote n'a fait connaître la règle des trois unités que lorsqu'il y a eu des épopées et des tragédies.

Au demeurant, je reconnais autour de moi tant de supériorités dans la pratique, que je borne ma mission à familiariser avec les premiers élémens de la musique une jeunesse avide d'instruction, mais pour laquelle, en même temps, la méthode et la logique sont devenues un besoin. Lorsqu'elle a acquis avec moi des connaissances préliminaires, je me fais un plaisir de lui indiquer les grands maîtres en tout genre auprès desquels elle peut se perfectionner dans la pratique de l'art. Trop heureux si je puis lui faire faire rapidement et sans dégoût les premiers pas dans un art si difficile et dont les commencemens ont jusqu'à présent rebuté un si grand nombre d'esprits judicieux !

Il me reste à convenir d'une inadvertance remarquable qui m'est reprochée par M. Adrien Lafasge. J'ai, dans mon premier ouvrage, *Méthode du méloplaste développée*, écrit en deux temps un air dont la mesure est ternaire. *Errare humanum est.* M. Lafasge se trouve dans ce même cas de préoccupation lorsqu'il avance que, « Je

« semble croire que le *tasto solo* ou pédale ne peut s'em-
« ployer qu'au grave.» Je dis, au contraire, formellement, *Cours d'harmonie*, pag. 96, article *pédale*: « La pédale « peut se trouver au-dessus, à la basse, au milieu; en un « mot, occuper toutes les places de l'harmonie. » Il me semble que cette phrase ne laissait pas d'équivoque.

M. Lafasge prétend aussi que mon système sur le corps sonore a quelque ressemblance avec celui de M. de Momigny et il oublie que, pag. 6, je dis au contraire expressément que je ne ferai aucun usage des résultats offerts par le corps sonore. Ces expériences donnent sur le son des notions physiques fort justes; mais elles ne sont pas plus du ressort de la musique que les expériences sur la décomposition du rayon lumineux ne sont du ressort de la peinture. J'ajoute aujourd'hui que l'expérience du corps sonore, loin de contredire mes assertions, m'est entièrement favorable. En effet, le corps sonore que l'on fait résonner fournit un modèle d'accord parfait majeur, et j'y vois deux tierces contre une quinte pour en adoucir l'âpreté. Mais, dira-t-on, la quinte caractérise la tonalité? D'accord; c'est sa propriété: il faut bien qu'elle en ait une, chaque degré de l'échelle a la sienne. Du reste, il est intéressant que le corps sonore fasse entendre un accord, et que cet accord soit tonique et majeur. Cela doit nous confirmer dans l'opinion que le mode majeur est principal, et le mode mineur secondaire.

Je pourrais me justifier de quelques autres reproches qui me sont adressés. Mais avec un peu d'attention M. Lafasge se rectifiera lui-même, je l'espère, car je lui suppose toute la bonne foi qu'il refuse aux hommes éminens et aux rédacteurs qui m'ont donné des encouragemens. Je suis trop heureux qu'un homme de mérite comme lui ait bien voulu s'occuper de moi, et je regarde comme un suffrage bien flatteur l'opinion que cet amateur distingué énonce sur mon livre en reconnaissant que « l'élève qui « l'aura étudié sera à même de rendre compte d'une com-
« position quelconque et de l'analyser dans ses détails les « plus intimes. » Un ouvrage élémentaire ne peut préten-

dre à d'autre résultat. L'étude des bons auteurs et la pratique doivent compléter, il n'y a pas le moindre doute, l'instruction de celui qui veut devenir compositeur.

Veuillez agréer, monsieur le rédacteur, l'expression de ma considération la plus distinguée.

Votre très humble et très obéissant serviteur,

Ph. de GESLIN.

SUR LES INSTRUMENS NATIONAUX.

L'Alp-Horn ou trompe des Alpes.

Parmi les objets les plus intéressans de l'histoire de la musique, il n'en est pas qui mérite davantage d'attirer les regards des amis de ce bel art, que ce qui a rapport aux chants et aux instrumens nationaux des différens peuples. M'étant occupé spécialement de recherches très étendues sur le premier de ces objets (les chants nationaux), j'ai préparé un recueil d'airs choisis de tous les peuples du monde, auxquels j'ai adapté un accompagnement de piano fort simple. Les airs, avec les paroles originales et une traduction française, seront précédés d'un essai historique sur ce genre de musique en général et sur chaque localité particulière. Ce recueil, qui par son exécution typographique sera à la fois un manuel agréable et un livre de luxe, paraîtra au plus tard le 1er septembre prochain.

A l'égard des instrumens propres à quelques pays, mon intention est d'en donner quelques notions dans une suite d'articles, que je commencerai par la description de l'*Alp-horn* ou trompe des Alpes.

Cet instrument appartient aux Alpes, au Tyrol et à la Suisse, comme la guitare à l'Espagne, la musette à l'Écosse, la harpe à l'Irlande, le *Bin* aux habitans originaires de l'Inde, et le *Colascione* ou *Calascione* à ceux du royaume de Naples. Il est ordinairement formé de deux

pièces qui sont ajustées l'une sur l'autre. La partie supérieure est un jeune sapin, long de cinq à sept pieds, qu'on a percé dans toute sa longueur au moyen d'un fer chaud. Cette partie de l'instrument, qui est plus épaisse à sa partie inférieure qu'à la supérieure, s'adapte à un morceau du même bois qui est un peu recourbé, qu'on a scié par le milieu et qu'on a creusé avec un instrument de fer. Cette pièce de bois est longue d'environ un pied et demi, et s'élargit à son extrémité, de manière à former un bassin qui a environ deux pouces et demi de diamètre, tandis que l'embouchure de l'instrument n'a tout au plus que neuf lignes. Il y a cependant quelques variétés dans ces dimensions; car il y a des instrumens dont le bassin a depuis trois jusqu'à six doigts de largeur, tandis que le bout n'a qu'un pouce et demi d'ouverture. La longueur totale de l'instrument n'a quelquefois que quatre ou cinq pieds; mais il y en a de plus grands. Conrad Gessner, qui paraît être le plus ancien auteur qui l'ait décrit, parle, dans son discours sur le mont Pilate, publié en 1555, d'un Cor-des-Alpes qui avait onze pieds de long, et Cappeler en cite un de douze pieds.

Quelquefois le morceau de bois dont le cor est formé, est fendu dans toute sa longueur pour être creusé intérieurement; ensuite rejoint, entouré de forts liens d'écorce, et enduit de cire sur les jointures, afin d'empêcher l'air de s'échapper.

La forme de l'*Alp-horn* ressemble au *Lituus* ou bâton augural des anciens, décrit par Aulu-Gelle. Le son qu'il produit paraît dur et rauque lorsqu'on l'entend de trop près; mais de loin, ce son est doux et fort agréable. Il ressemble à celui de la clarinette, lorsqu'elle est bien jouée. On ignore le nom de son inventeur et l'époque de son invention; mais on sait qu'il est connu depuis long-temps, car les habitans de l'Entlibuch et d'Untervalden s'en servaient dans le quatorzième siècle comme d'un porte-voix, pour annoncer d'une montagne à l'autre et à une grande distance l'approche des ennemis. Depuis lors, il est devenu l'instrument favori des pâtres et des vachers qui gardent les

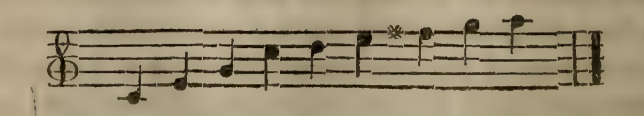
nombreux troupeaux qui couvrent les montagnes et les vallées des Alpes, du Tyrol et de la Suisse. Par son moyen, ces pâtres peuvent se passer de chiens et de tout secours étrangers pour diriger, rassembler et rappeler leurs troupeaux. Il y a pour chaque mouvement une phrase de convention qui est aussi bien connue des animaux que du vacher lui-même. Une vache s'égare-t-elle ? le pâtre fait entendre avec force la phrase suivante.

Aussitôt l'animal s'arrête : alors le pâtre reprend plus doucement celle-ci :

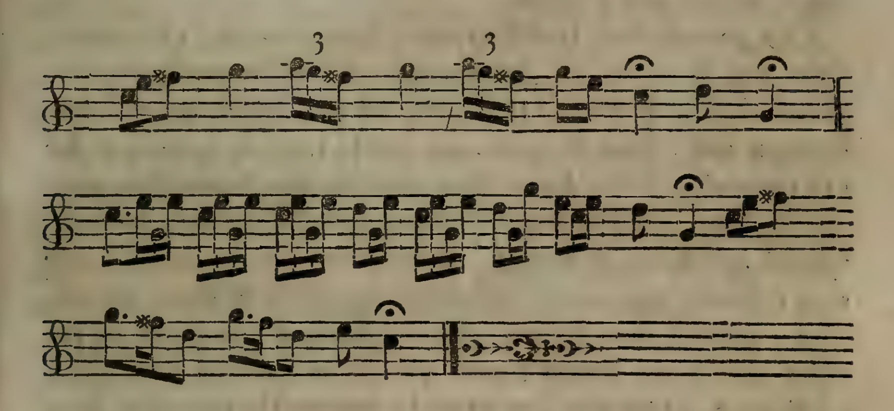
La vache rejoint lentement le troupeau, et la marche continue.

Jadis l'usage de cet instrument était très répandu dans la Suisse; il est beaucoup plus rare aujourd'hui, soit parce que le peuple qui habite les montagnes a perdu de sa gaîté, par suite du séjour des armées, soit parce que le genre de vie des pâtres et leurs travaux sont devenus plus pénibles, en raison de la diminution des forêts. Cependant on peut l'entendre jouer encore assez bien sur les bords du lac de Brienz, à Walkringen et sur la montagne de Hacken, derrière Schwytz.

L'étendue de l'*Alp-horn* est à peu près celle du cor, la voici :



Sa construction grossière est cause qu'on n'en peut tirer le *fa* naturel. Le son qui en tient lieu n'est pas non plus tout-à-fait le *fa dièze*, mais il s'en approche plus que du *fa* naturel. On pourrait sans doute corriger ce défaut, en donnant plus de soins à la facture de l'*Alp-horn*, mais il est douteux qu'un son plus juste fît autant de plaisir aux pâtres montagnards. Il y a en effet certain charme mélancolique et sauvage dans l'emploi de ce *fa* dièze, tel qu'on l'entend dans les préludes des *ranz des vaches* semblables au suivant :



Jamais un *fa* naturel ne pourrait remplacer, pour une oreille suisse, le son équivoque qui donne aux phrases qu'on vient de voir une tournure si originale. La sonorité de l'instrument, la nature des chants qu'il fait entendre, et l'irrégularité de ses modulations, ont besoin, pour produire un bon effet, de l'aspect du pays pour lequel cette musique est faite. La physionomie imposante des montagnes et des forêts qui les couronnent, la solitude des vallées, les accidens singuliers de la lumière, les clochettes des troupeaux, les mœurs des pâtres, tout cela, dis-je, est un accompagnement nécessaire aux chants naïfs et aux instrumens agrestes qu'on entend dans les Alpes. Transportée dans nos villes, cette musique perd son effet ; mais sur le sol qui l'a vue naître elle suffit aux besoins de l'ame; que dis-je ? toute autre lui serait inférieure. La perfection des arts s'accorde mal avec la nature sauvage, et je doute

que sur le mont Pilate le cor délicieux de Gallay fît naître autant d'émotions que le grossier *Alp-horn*, même dans l'ame d'un musicien. Viotti raconte ce qui suit dans la *Décade philosophique*, en y publiant un *ranz-des-vaches* qu'il avait recueilli. « Je me promenais seul, vers le déclin « du jour, dans ces lieux sombres, où l'on n'a jamais envie « de parler. Le temps était beau, le vent, que je déteste, « était en repos ; tout était calme, tout était analogue à « mes sensations, et je portais en moi cette mélancolie « qui, tous les jours à cette même heure, concentre mon « ame depuis que j'existe.

« Ma pensée était indifférente à mes pensées ; elle errait, « mes pas la suivaient. Aucun objet n'avait la préférence de « mon cœur ; il n'était que préparé à la tendresse et à cet « amour qui, dans la suite, me coûta tant de peines et me « fit connaître le bonheur. Mon imagination immobile, pour « ainsi dire, par l'absence des passions, était sans mouve-« ment : j'allais, je venais, je montais, je descendais sur « ces rochers imposans ; le hasard me conduit dans un val-« lon, auquel je ne fis aucune attention d'abord; ce ne fut « que quelques temps après que je m'aperçus qu'il était « délicieux, et tel que j'en avais lu souvent la peinture dans « Gessner : fleurs, gazon, ruisseaux, tout y était, tout « faisait tableau et formait une harmonie parfaite. Là, je « m'assis machinalement sur une pierre, sans être fatigué, « et je me livrais à cette revêrie profonde, que j'ai souvent « éprouvée dans ma vie ; cette rêverie où mes idées diva-« guent, se mêlent et se confondent tellement entre elles « que j'oublie que je suis sur la terre. Je ne dirai point ce « qui produit en moi cette espèce d'extase ; si c'est le som-« meil de l'ame, ou bien l'absence des facultés pensantes : « je dirai seulement que je l'aime, que je m'y laisse entraî-« ner, et que je ne voudrais pas ne point l'éprouver.

« J'étais donc là sur cette pierre, lorsque, tout à coup, « mon oreille, ou plutôt toute mon existence fut frappée « par des sons, tantôt précipités, tantôt prolongés et sou-« tenus, qui partaient d'une montagne et s'enfuyaient à « l'autre, sans être répétés par les échos. C'était une lon-

« gue trompe ; une voix de femme se mêlait à ces sons tris-
« tes, doux et sensibles, et formaient un unisson parfait.
« Frappé comme par enchantement, je me réveille sou-
« dain, je sors de ma léthargie, je répands quelques larmes,
« et j'apprends, ou je grave plutôt dans ma mémoire, le
« Ranz-des-Vaches que je vous transmets ici, etc. »

Tels sont les effets que produit cette musique, malgré son peu de fini. Si l'on en cherche la raison, on trouve que sa plus grande puissance tient à ce qu'elle est toujours en harmonie avec les émotions que l'aspect de la nature fait naître dans l'ame des auditeurs. Ce sont ou des accens mélancoliques ou des espèces de cris de joie. Or la vue d'un paysage majestueux nous dispose à recevoir également les impressions de l'un ou de l'autre de ces sentimens.

Je ne finirai pas cette notice sans rapporter l'opinion commune en Suisse, que les Ranz-des-Vaches ont été composés originairement pour la Trompe-des-Alpes par les pâtres eux-mêmes, et que les paroles n'ont été ajoutées qu'après coup. Les irrégularités de modulations qu'on remarque dans ces airs rendent une pareille opinion probable.

FÉTIS.

AU RÉDACTEUR DE LA REVUE MUSICALE.

Monsieur le Rédacteur,

Comme le but de la *Revue musicale* est de propager les écrits qui traitent de son objet principal, j'ose espérer que vous recevrez avec indulgence une notice nécrologique, ou plutôt les réflexions apologétiques, sur le célèbre Beethoven, que j'ai eu l'honneur de lire à notre société académique des Enfans d'Apollon.

Il est sans doute permis d'admettre différentes manières d'observer et de juger les arts; mais si la partie purement scolastique doit être exclusive au professorat, celle qui touche l'ame et vise à l'esprit me paraît être le domaine de la philosophie et du sentiment éclairé par la réflexion et l'expérience. *Chaque homme naît original et meurt copie.* Veut-on obtenir tous les bienfaits et les conséquences qui dérivent de cet aphorisme indubitable et sacré, c'est au génie de s'isoler d'abord, de se concentrer imperturbablement en lui seul, de ne jamais se dénaturer par des communications irréfléchies et quelquefois humiliantes, d'être enfin contre lui-même une sentinelle vigilante qui le défende de tous les abords étrangers, afin de conserver intact et à tout prix son for intérieur et son être primitif. Je ne suis pas si éloigné de mon sujet qu'on pourrait d'abord le croire, puisque, en méditant sur les œuvres de Beethoven, j'ai découvert les principes que je viens d'établir; d'ailleurs, les vétérans des arts n'ont aucune prétention aux allures modernes. Poursuivons : je désirerais, en conséquence, Monsieur le Rédacteur, qu'il fût défendu, sous les peines les plus sévères, d'écrire, comme on a fait, à la *Palestrina*, à la *Haydn*, à la *Mozart*, et même, Dieu me pardonne, à la *Rossini!* Avez-vous des idées? émettez-les; n'en avez-vous pas? taisez-vous.

A propos d'idées, pour l'édification de nos illustres,

présens et à venir, j'ai toujours l'heureux projet d'en faire un recueil choisi, extrait des productions les plus huppées du nouveau régime musical, dont la magie est si puissante et si ineffable, qu'elle inspire tout à la fois la pieuse ferveur dans les temples, et l'érotique joie dans les profanes guinguettes. La célébrité des contredanses de nos grands opéras et de nos oratorios même me dispense de toute preuve à ce sujet; j'ose me vanter surtout que mon *Recueil* sera aussi utile que prolixe.

Adieu, monsieur, rire est toujours bon; mais s'instruire et se corriger sans cesse est préférable à tout.

Paris, 24 mai 1827.

P. PORRO.

NOTICE NÉCROLOGIQUE

sur L. V. Beethoven,

COMPOSÉE ET LUE A LA SOCIÉTÉ ACADÉMIQUE DES ENFANS D'APOLLON PAR M. P. PORRO, DE LA MÊME SOCIÉTÉ.

C'est à nous, chers collègues, c'est aux véritables enfans d'Apollon, de répandre quelques fleurs sur la tombe du génie.

La mort vient de frapper l'art musical d'une perte irréparable dans L.-V. Beethoven, à peine âgé de cinquante-cinq ans. Cet homme, doublement célèbre par sa modestie et ses grands talens, a prouvé, par des compositions aussi nombreuses que distinguées, combien la nature l'avait richement doté. En effet, son cachet est toujours celui de l'originalité, de l'enthousiasme réunis au *grandiose*, et mêlés d'une empreinte de fierté et de mélancolie qui n'est peut-être pas à dédaigner dans les arts; aussi Beethoven a-t-il pris le sien tout au sérieux et avec une conscience sans reproche. La joie, la folie, le contentement

surtout, n'étaient point dans son ame : j'oserais presque dire qu'il a peu connu l'amour, quoique l'amour me paraisse le premier élément de tous les arts. Eh bien! ce génie aussi fécond qu'indépendant s'est tracé des routes nouvelles, et a découvert des secrets et des effets magiques qui ne sont réellement qu'à lui. Par mille prestiges, il a suppléé à tout ce qu'il n'avait pas; ses vastes et sublimes conceptions l'attestent; ses rivaux contemporains l'ont honoré de leurs suffrages; ses nombreux partisans l'ont presque divinisé, par un culte particulier. Eh! quel véritable artiste osera jamais blâmer une aussi sage folie? Un délire si raisonnable n'est-il pas plutôt une récompense, une espèce de consécration, un *ex-voto* enfin que la reconnaissance et l'admiration publiques doivent au génie? En fut-il de plus digne que notre éloquent et fertile Beethoven? Il posséda éminemment le pouvoir de ravir et d'entraîner tous ceux qui surent le comprendre. Il connut toutes les profondeurs et tous les mystères de l'art; mais peut-être a-t-il été au-delà de ce qui constitue l'art proprement dit. C'est aux grands maîtres de prononcer sur une telle assertion; car je n'ignore pas que, sans titres pour conclure, et ne m'exprimant que d'après mon cœur sur un art qui ne me paraît qu'un sentiment, ma faible voix doit être naturellement suspecte et récusée par la généralité de ceux qui l'exercent suivant un autre principe.

On a remarqué depuis long-temps que les peintres, les sculpteurs, les poètes, et tous les grands artistes, avaient une propension irrésistible à traiter les sujets graves et religieux; c'est que le véritable génie n'est qu'une émotion surnaturelle qui rappelle toujours l'homme à sa céleste origine.

La musique en a fourni des preuves particulières et irrécusables. Qu'on médite, qu'on analyse les chefs-d'œuvre de Durante, de Leo, de Jomelli, de Graun, de Hændel, de Boccherini, de Haydn, de Mozart, de Cherubini, de Le Sueur, de Paisiello, etc., on en aura la conviction.

Mais s'il est démontré que, dans les arts, l'inspiration et le talent sont les premières qualités exigées, le choix et l'élévation des sujets ne doivent pas moins leur être réunis, et pour un si grand objet, il faut toujours recourir à la source première de toutes les perfections. Beethoven s'est pénétré plus profondément qu'un autre de cet axiome sacré. Après avoir parcouru et épuisé tous les genres de compositions faites pour charmer la haute société, il s'est élevé dans une plus haute région de gloire, et a voulu couronner sa noble carrière par des œuvres spécialement consacrés à la prière et à la ferveur. Ses *hymnes*, ses *messes*, ses *cantiques*, son *Christ dans le jardin des Olives*, sont des monumens qui resteront long-temps comme modèles, et seront médités avec fruit par les hommes distingués, qui sont faits pour connaître de quel prix sont les chefs-d'œuvre des arts.

N. B. Pour plus de détails, revoyez la Biographie de Beethoven, par M. Fétis, dans la *Revue musicale*, n° 4, page 114.

NOTICE

D'UN MANUSCRIT AUTOGRAPHE

de Jean-Baptiste Doni.

Tout le monde sait que Jean-Baptiste Doni, noble Florentin, né en 1593, et mort en 1647, s'est fait une grande réputation comme écrivain sur la musique. A l'imitation de Zarlin, de Vincent Galilée, et de presque tous les Italiens de la même époque, Doni s'occupa beaucoup de la musique des Grecs, de calculs inutiles sur leurs intervalles, et rêva la résurrection de leurs modes, qu'il mettait fort au-dessus de la constitution des tons modernes, et dont il exalta l'excellence dans son traité *De præstantiâ musicæ veteris* (Florence, 1647, in-4°). Dans cet ouvrage,

qui est traité sous la forme du dialogue, il a répandu une érudition immense, mais il y montre peu de raison et de logique. Son grand argument en faveur de la musique des anciens est l'anathème lancé par le concile de Trente contre la musique du seizième siècle, anathème qu'il oppose aux éloges accordés par tous les écrivains de l'antiquité à celle de leur temps. Voilà, il faut l'avouer, une plaisante preuve de la supériorité de celle-ci sur l'autre. Au reste, cette question, de peu d'intérêt, demeurera à jamais insoluble, par le dénuement où nous sommes de monumens de cette musique antique; les possédassions-nous, nous n'en serions guère plus avancés, n'étant point placés dans des circonstances favorables pour en juger.

Outre les ouvrages qu'il avait publiés, Doni en avait écrit plusieurs sur la musique, qui étaient achevés, et trente-deux autres qui n'étaient que commencés et plus ou moins avancés : les uns et les autres restèrent ignorés pendant plus d'un siècle. Ce ne fut que vers 1770 que le savant antiquaire Gori, ayant rassemblé les premiers, en prépara une belle édition, à laquelle il joignit le traité *De præstantiâ musicæ veteris*; mais il mourut avant qu'elle eût paru, et ce fut Passeri qui la publia à Florence, 1773, en deux volumes in-folio. Gori a donné, dans cette édition, un catalogue des œuvres de Doni, dans lequel il cite un ouvrage de cet auteur, sous ce titre : *Deux traictés de musique : 1° Nouvelle introduction de musique, qui monstre la réformation du système ou eschelle musicale, selon la méthode ancienne et meilleure; la facilité d'apprendre toute sorte de chants par le retranchement de deux syllabes,* ut *et* la; *une nouvelle manière et plus aisée de tablature harmonique, et un nouveau reiglement des avant-exercices de la musique : 2° Abrégé de la matière des tons, qui monstre en peu de mots tout ce que l'auteur a traicté plus amplement en plusieurs discours italiens, touchant les tons et les harmonies des anciens, par lui heureusement renouvelées et remises en usage.* On pourrait être étonné que ces deux traités fussent écrits en français, si l'on ne savait que

Doni fut envoyé à Bourges par son père, en 1613, pour y étudier le droit dans l'école célèbre de Cujas, et qu'il y passa cinq ans, d'où il suit que la langue française lui était familière.

Gori croit qu'ils ont été imprimés; mais je pense qu'il est dans l'erreur, car mes recherches pour les découvrir dans les catalogues de bibliothèques et chez tous les bibliographes ont été infructueuses. Je suis confirmé dans ma conjecture par une lettre de L. Giac. Bucciardi, datée de 1641, et rapportée par Bandini (*de vitâ et scriptis Donii,* part. II, p. 149, epist. 94), où il est dit : *de suoi trattati francesi non ho avuto fino adesso avviso veruno.* Mattheson semble cependant les avoir eus en sa possession, car il donne une petite notice de leur contenu dans sa *Critica musica* (part. VI, p. 102); mais peut-être n'en avait-il que des copies manuscrites. Quoi qu'il en soit, ces ouvrages paraissaient être perdus, lorsque le hasard m'en a fait découvrir les manuscrits autographes parmi ceux de la Bibliothèque du Roi (n° 1689, fonds de l'abbaye Saint-Germain-des-Prés), dans une liasse de vieux écrits relatifs à des matières théologiques.

Ces manuscrits, qui forment un cahier de 142 pages, sont d'une belle écriture italienne, et sont chargés de corrections de plusieurs mains : celles-ci sont généralement relatives au style et à des expressions impropres ou qui avaient vieilli. On trouve en tête du premier ouvrage deux lettres de Doni, datées du 12 mai 1640; l'une est adressée à l'évêque de Riez, qu'il nomme son parent, et à qui il rappelle qu'ils ont fait ensemble leurs études à Bourges : cette lettre est une dédicace; l'autre, qui est adressée *à Messieurs les musiciens de France*, contient l'éloge des écrivains et des compositeurs français qui se sont distingués dans la musique, tels que Aurelien de Reims; Jean de Muris (qu'il appelle *de Moiris*); Jacques Le Febvre (d'Étaples), Pierre Maillard, Josquin des Prez, Jean Mouton, Nicolas Gombert (qu'il nomme *Crombert*), Goudimel, Claude le jeune, du Caurroy et Guesdron. Il y place son livre sous la protection des mu-

siciens français, et leur adresse des observations sur la nécessité d'adopter la réformation des tons modernes qu'il propose.

Le premier traité (*Nouvelle introduction de musique, qui monstre la réformation du système ou eschelle musicale*, etc.) est complet : il contient 95 pages in-4°. Doni y critique vivement l'hexacorde de Gui d'Arezzo, le déclare très inférieur à la constitution des modes grecs, et ne le trouve bon que comparativement à la doctrine barbare de la tonalité du moyen age. M. Villoteau a émis une opinion à peu près semblable dans son ouvrage intitulé : *Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage.* Les développemens dans lesquels Doni entre sur cette matière me paraissent de peu d'utilité, comme tout ce qui a été écrit par lui et par ses contemporains sur le rapprochement de la tonalité moderne et des modes grecs; mais on y remarque un fait curieux et entièrement ignoré : c'est que Doni est le premier qui ait proposé de substituer la syllabe *do* à *ut*, dans la solmisation. On ne trouve, en effet, cette syllabe dans aucun ouvrage italien antérieur à l'époque où celui de Doni a été écrit.

Le second traité contenu dans le manuscrit que j'examine est celui qui a pour titre : *Abrégé de la matière des tons*, etc. Il est incomplet ; mais il m'a paru qu'il ne doit y manquer que quelques pages de la fin. Ce n'est, en quelque sorte, qu'un corollaire du premier ; mais on y remarque (page 111) un renseignement intéressant pour l'histoire de la musique. Il s'agit d'un *clavecin-transpositeur*, qui avait été fait par un contemporain de Doni ; sorte d'invention qu'on a renouvelée de nos jours, et dont l'existence antérieure avait été inconnue jusqu'à ce jour. Voici le passage dont il est question : « Enfin, la diversité des tons d'aujourd'hui « n'est autre que celle qu'on entend au clavecin fabriqué « par Jacques Ramerin, Florentin; auquel, par le chan« gement des ressorts, le même clavier sert à plusieurs « tons différens par degrés semi-toniques. » Ce passage,

et quelques détails sur les ouvrages de Marenzio, de Cyprien Rore et du prince de Venouse, sont à peu près tout ce qu'il y a de remarquable dans ce traité.

FÉTIS.

BIOGRAPHIE.

Dragonetti (Dominique), virtuose sur la contre-basse, est né à Venise en 1771. Son père, simple ménétrier, jouait aussi du même instrument. Dragonetti n'eut point d'autre maître que lui-même et un pauvre cordonnier, nommé Schiamadori, pour apprendre la musique. Il apprit aussi seul à jouer de la contre-basse, et fit de si grands progrès, qu'à l'âge de onze ans il était en état de faire sa partie dans un orchestre. Un musicien, nommé Doretti, ayant eu occasion de l'entendre, fut si frappé de ses rares dispositions, qu'il pria son père de lui donner un maître. Celui-ci confia son fils aux soins de Berini, contre-bassiste de l'église de Saint-Marc, et le meilleur maître de Venise. Après avoir donné onze leçons à Dragonetti, ce vieux musicien n'eut plus rien à lui apprendre, car son élève était arrivé à un degré de talent bien supérieur au sien. A l'âge de treize ans, il occupait la place de premier contre-bassiste à *l'Opéra buffa;* à quatorze, on lui confia le même poste à l'*Opéra seria* de S. Benedetto; enfin, à dix-neuf, il succéda à son maître Berini au chœur de l'église Saint-Marc. Son talent extraordinaire le faisait souvent choisir pour jouer sur la contre-basse la partie de violoncelle dans les quatuors de violon. Les concertos les plus difficiles de basson ou de violoncelle n'étaient pour lui qu'un jeu. Il avait composé pour son usage des concertos, des solos, des sonates, dans lesquels il avait introduit des passages d'une si grande difficulté que lui seul pouvait les surmonter. Dans un voyage qu'il fit à Vicence, il eut le bonheur d'acquérir une contre-basse excellente qui avait

été construite par Gaspard de Salò, maître d'André Amati. C'est cette même contre-basse dont il s'est toujours servi depuis. De retour à Venise, il reçut l'invitation de se rendre à Londres : Bertoni, maître de chapelle de Saint-Marc et le célèbre chanteur Pacchiarotti, qui arrivait d'Angleterre, l'engagèrent à céder à cette invitation. Il avait alors vingt-quatre ans et était déjà dans la force de son talent. Il arriva à Londres en 1795, et y excita le plus grand étonnement. Non-seulement il exécute avec une admirable facilité les passages les plus difficiles en sons harmoniques, mais à l'orchestre, où il est placé près du piano, si un instrument quelconque néglige une rentrée, il joue aussitôt le trait sur sa contre-basse avec une rare délicatesse; enfin, si l'orchestre hésite dans la mesure, M. Dragonetti le raffermit aussitôt en attaquant avec énergie les note sessentielles. On raconte qu'un jour Viotti engagea M. Dragonetti à jouer la seconde partie d'un de ses duos les plus difficiles. Voyant qu'il s'en acquittait à merveille, *monsieur*, lui dit-il, *faites le premier violon, je vous accompagnerai.* Le virtuose remplit cette tâche avec tant d'habileté, que Viotti s'écria *qu'il était un homme extraordinaire.* Quoique âgé de plus de cinquante-cinq ans, M. Dragonetti a conservé toute son agilité et toute son énergie. En 1824, il s'est encore fait admirer pendant toute la saison au théâtre du roi.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

L'enthousiasme, excité par le talent de Mme Pisaroni, a été croissant à la seconde et à la troisième représentations de la *Semiramide;* jamais succès ne fut mieux mérité, car si quelques défauts, que j'ai signalés dans un premier article, viennent quelquefois interrompre le plaisir qu'on éprouve, ce plaisir est si vif, l'interruption si courte, et le talent

de la virtuose si élevé, qu'on oublie facilement des taches légères qui sont effacées par tant de beautés. Certes, si ces défauts dont je parle étaient ceux d'une cantatrice qui n'eût qu'un talent plus ou moins agréable, ils seraient très graves : disons plus, ils seraient insupportables. Mais que sont-ils en comparaison de la manière sublime de phraser le récitatif, de l'expression, du pathétique, du goût parfait, de l'invention dont le chant et le jeu de Mme Pisaroni offrent de si fréquens exemples. Un journal, dans le compte rendu de l'effet des débuts de Mme Pisaroni, a nié que sa voix eut une étendue réelle de deux octaves et demie : quoique le rédacteur soit ordinairement fort bon juge, il s'est trompé dans cette circonstance. Il divise en quelque sorte cette voix en plusieurs étages; après avoir vanté les sons graves, il trouve ceux du medium nasards; quant aux sons aigus, ils ne lui semblent être que maigres et criards. Mais s'il eût prêté plus d'attention, il aurait vu que Mme Pisaroni varie la qualité de sa voix à volonté, et chante tantôt en sons gutturaux et nasards, tantôt en sons ronds et pleins dans la même octave. Cet *ut* aigu même qui ne lui a paru qu'un cri désagréable, sort en plusieurs endroits avec force et sonorité. Tout dépend de la nature du trait, et comme je l'ai dit, de la syllabe sur laquelle pose ce son. Cette faculté de varier les registres de la voix est un des faits les plus singuliers que j'aie observés dans l'art du chant.

Mme Pisaroni doit chanter le rôle de Malcolm dans la *Donna del Lago;* nul doute qu'elle ne donne à ce rôle une couleur toute nouvelle pour nous.

NOUVELLES DES DÉPARTEMENS.

Nogent-sur-Marne. Le jour de la Pentecôte, des amateurs et quelques artistes ont exécuté une messe de la composition de Mme Saint-Michel, née Sandrié. On a remarqué dans cette composition des chants heureux, et

même quelque entente de l'orchestre. On y a distingué le *Kyrie*, le *Gloria*, un *O Salutaris* et un *Domine salvum* qui ont réuni tous les suffrages. Il ne manque à l'auteur de cet ouvrage qu'un peu plus de connaissance de l'harmonie, qu'elle acquerra facilement par les leçons d'un bon maître.

NOUVELLES DES PAYS ÉTRANGERS.

Rome. — Un événement, assez remarquable dans les annales de la musique, vient de se passer en cette ville. Lundi, 13 mai, on a représenté au théâtre *Valle* un opéra qui a pour titre : *Le Avventure di una giornata* (la Journée aux aventures), dont la musique a été composée par mademoiselle Ursule Asperi. Cette jeune personne qui n'a point encore atteint sa vingtième année, était au piano, et fut obligée de se présenter plusieurs fois sur la scène pour recevoir les marques de l'enthousiasme du public, enthousiasme qui n'a point diminué dans les représentations suivantes. Mademoiselle Asperi est née à Rome et a reçu des leçons de Fioravanti pour la composition.

Venise. — *Théâtre Saint-Benedetto.* — On vient de reprendre l'opéra de Mercadante intitulé *la Caritea*, qui n'avait point eu de succès au théâtre *della Fenice*, en 1826. Cette fois il a été plus heureux, quoique l'exécution n'ait pas été excellente.

Nuremberg, 26 *mai*. — On a enfin donné *la Dame blanche* à notre théâtre. Depuis l'apparition de *Freischütz*, aucun ouvrage n'avait excité une aussi vive sensation. Malgré la beauté du temps, la foule s'était portée à la première représention. On a été généralement charmé par tous les morceaux, et particulièrement par le délicieux finale du deuxième acte qui fait *furore*. L'exécution a été très satisfaisante ; on doit surtout des éloges à l'orchestre et à son nouveau chef, M. ittmair.

ANNONCES DIVERSES.

Beauté et Bonté, chansonnette, paroles de M. Armand Gouffé, musique de M. Pfeffinger, prix : 2 fr. Paris, chez l'auteur, rue du Faubourg-Montmartre, n° 27.

Ueber den Ritter Gluck und seine wercke, c'est-à-dire *sur le chevalier Gluck et ses œuvres ;* sa correspondance avec d'autres hommes célèbres de son temps ; analyse critique et historique de sa musique d'opéra ; par J.-G. Siegmeyer ; 1 vol. in-8°. Berlin, chez Voss ; 1 rxd. 12 gravures.

— MM. les amateurs de musique religieuse trouveront chez M. P. Porro, rue des Prouvaires, n° 8, une très grande collection en ce genre pour tous les temps de l'année, choisie avec goût et discernement. Les plus grands maîtres, tant anciens que modernes, jusqu'à Cherubini, y tiennent le premier rang.

Le même éditeur publie un journal d'orgue mêlé de préludes, intonations, fugues, etc. par les célèbres Albretsberger, Eberlin, Kirnberger, Bach, Hændel, Knecht, etc. douze cahiers par année. Prix : 36 fr. port franc.

Huit walses nouvelles pour le piano-forté, composées par *Pierre Albeniz,* prix : 4 fr. A Paris, au magasin de musique de Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevard des Italiens, n° 11.

Airs et duos de l'opéra de *Niobé,* musique de Pacini ; à Paris, chez Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevard des Italiens, n° 11.

Della Rosa il vermiglio, cavatina, posta in musica da C. Amédée Boulanger. Prix : 4 fr. 50, chez Lemoine, rue Dauphine, n° 32.

La précaution inutile, romance du même. Prix : 1 f. 50.

Nous voyons avec plaisir le jeune auteur de ces deux morceaux ne pas s'attacher uniquement aux *romances à couplets*, et s'essayer dans des pièces plus étendues. Sa cavatine est, en général, d'un chant agréable et bien développé.

La Fleur, nocturne à une ou deux voix, paroles de Millevoye, musique d'Olive de la Gastine; 1 fr. 50 c., chez le même.

Amour, laisse mon cœur en paix, ariette par le même, 1 fr. 50 c.; même adresse.

Voici encore un morceau sans couplets, où il y a du chant et de la grace. Quant au premier, *la Fleur,* c'est un de ces nocturnes où la seconde partie suit servilement la première à la tierce ou à la sixte, en doublant l'accompagnement de piano. Le chant est syllabique et en notes égales.

Trois romances, composées par Alphonse Morat, 4 fr. 50; chez Pleyel, boulevard Montmartre.

Ces trois romances annoncent un amateur qui ne manque pas de goût, mais qui n'a pas l'habitude d'écrire; aussi fort souvent il établit des chutes sur des temps faibles, et produit ainsi des phrases mal rhythmées et sans rondeur. L'harmonie du *Bolero*, n° 3, en *fa* dièze mineur est extrêmement faible; sans doute, une *romance* n'exige pas un accompagnement profond, mais encore doit-on y éviter la monotonie; du reste, les trois romances de M. Morat sont dans le style aujourd'hui en vogue dans nos théâtres et doivent par conséquent avoir du succès.

REVUE MUSICALE

PUBLIÉE PAR M. FÉTIS,

PROFESSEUR DE COMPOSITION A L'ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE,
ET BIBLIOTHÉCAIRE DE CET ÉTABLISSEMENT.

N° 18. — JUIN 1827.

EXAMEN DE L'ETAT ACTUEL DE LA MUSIQUE

En Italie, en Allemagne, en Angleterre et en France.

HUITIÈME ARTICLE

FRANCE.

Soumise à des vicissitudes multipliées, la musique a été cultivée en France, à différentes époques, avec des succès très divers. Dans les quinzième et seizième siècles, Binchois, Dufay, Busnois, Josquin-des-Prez, Jean Mouton, Gombert, Certon, Goudimel et une foule d'autres musiciens portèrent la gloire du nom français dans toutes les parties de l'Europe : tous furent égaux en talent aux meilleurs maîtres belges ou italiens; nul n'égala même Josquin en renommée. Mais en avançant vers le milieu du dix-septième siècle, on voit l'école s'affaiblir au point d'être presque anéantie, lorsque Lully s'empare du sceptre de la musique dramatique, et donne à la France une sorte de suprématie sur nos voisins.

Toutefois, s'il fit beaucoup pour sa gloire, il fit peu pour l'école. Plus homme de génie que de doctrine, il ne laissa après lui que de faibles imitateurs, qui ne dépassèrent point les bornes qu'il avait posées, et qui parurent même ignorer les progrès que l'art faisait entre les mains de Scar-

latti et de quelques autres grands artistes de l'Italie. Le goût en toutes choses était faux ou suranné; l'art du chant consistait dans une profusion ridicule de *ports de voix*, de *martelemens*, et d'autres ornemens du même genre qui anéantissaient les formes de la mélodie; la théorie et la littérature musicales n'étaient pas dans un meilleur état; enfin la musique française, hors de France, était tombée dans le plus grand discrédit, lorsque Rameau, déjà connu comme organiste, tenta de réformer le système de l'harmonie, et présenta le phénomène très rare d'un grand artiste commençant sa carrière par la partie spéculative de son art, et ne songeant à travailler pour la scène qu'à l'âge de cinquante ans. Sa réputation, comme compositeur dramatique, suivit celle qu'il s'était faite comme théoricien, mais ne s'établit pas aussi facilement; cependant son premier ouvrage (*Hyppolite et Aricie*) annonçait une révolution dans la musique théâtrale. L'ouverture, qui rappelle un peu le style de Hændel, est faible en comparaison des compositions de ce grand homme, mais n'en est pas moins fort supérieure aux symphonies de Lully. Les chants de Rameau avaient moins de grace que ceux de son prédécesseur; ses airs avaient, en général, quelque chose de dur et de bizarre; sa déclamation était moins vraie que celle de Lully; mais on ne trouve rien dans les opéras de celui-ci qui approche de la vigueur et de l'effet du chœur d'Hyppolite et Aricie : *Dieux vengeurs! lancez le tonnerre*, et de la tempête qui suit. Les proportions de ces morceaux et d'une foule d'autres du même genre, qu'on trouve dans *Castor et Pollux*, dans *Dardanus* et dans *Zoroastre*, sont des choses qui ont été absolument inconnues à Lully. Ce ne sont pas non plus des mouvemens à trois temps perpétuels comme ceux qui donnent aux ouvrages de ce fondateur de l'opéra français et de ses successeurs une monotonie fatiguante; les effets d'orchestre ont plus d'énergie et de variété; enfin, la musique de Rameau fut pour la France une époque de progrès dans l'art, et prépara le public à entendre de meilleures choses.

Ce n'est pas que Rameau ait contribué à améliorer le

goût : lui-même en était dépourvu. Quoiqu'il eût visité le Nord de l'Italie, il ne soupçonna pas qu'on pût chanter mieux que les *chantres* de l'opéra, et ne comprit jamais rien à la musique italienne : aussi ne perfectionna-t-il point les formes mélodiques. On ne commença à comprendre ce que celles-ci pouvaient être que lorsque les premiers bouffons vinrent à Paris (en 1752), c'est-à-dire près de vingt ans après que le premier opéra de Rameau eût été représenté. Quelques amateurs, parmi lesquels on remarquait J.-J. Rousseau, Grimm et Diderot, sentirent le mérite des intermèdes de Pergolèse, de Leo, de Jomelli et de Rinaldo di Capua, que les acteurs italiens firent entendre à cette époque ; mais le reste de la nation fut sourd aux accens de cette musique chantante et spirituelle. Tout ce qui résulta alors de la comparaison du chant italien avec la psalmodie française fut une guerre d'opinion qui fut allumée par la *Lettre de J.-J. Rousseau sur la musique française*, et par un pamphlet de Grimm (*le petit Prophète de Bœmischbroda*)[1]. Le public était partagé en deux partis qui se rangeaient, l'un du côté de la loge du roi, l'autre, du

(1) Le nombre de brochures et de pamphlets que la dispute sur la prééminence d'une musique sur l'autre fit éclore est prodigieux. Outre ceux que je viens de citer, on vit paraître presque en même temps : 1° *Les Prophéties du grand prophète Monnet*, Paris, 1753 ; 2° *Le petit Prophète de Boehmischbroda au grand Prophète Monnet*, ibid, 1753 ; 3° *Le Correcteur des bouffons à l'écolier de Prague*, Paris, 1753, in-8° ; 4° *Réponse au grand et au petit Prophètes*, ibid, 1753 ; 5° *Réponse du coin du Roi au coin de la Reine*, par l'abbé de Voisenon, ibid, 1753 ; 6° *Arrêt rendu à l'amphithéâtre de l'Opéra, sur la plainte du milieu du Parterre, intervenant dans la guerre des deux coins*, par le baron d'Holbach, Paris, 1753, in-8° ; 7° *Déclaration du public au sujet des contestations qui se sont élevées sur la musique*, ibid, 1753 ; 8° *L'Anti-Scurra, ou Préservatif contre les bouffons italiens*, en vers, ibid, 1753 ; 9° *L'Apologie du sublime bon mot*, ibid, 1753 ; 10° *Seconde Lettre du Correcteur des bouffons à l'Ecolier de Prague, contenant quelques observations sur l'opéra de Titon, le Jaloux corrigé, et le Devin du village*, Paris, 1753 ; 11° *Relation véritable et intéressante du combat des Fourches Caudines livré à la place Maubert au sujet des bouffons*, ibid, 1753 ; 12° *Lettre critique et historique sur la musique française, la musique italienne et les bouffons à madame D....*, ibid, 1753 ; 13° *La nouvelle Bigarrure*, La Haye,

côté de celle de la reine. Les admirateurs de la musique française s'appelaient *le Coin du roi;* ceux de la musique italienne composaient *le Coin de la reine.* Les deux partis s'injuriaient mutuellement : peu s'en fallut même qu'on ne se battit au parterre. Enfin, la guerre finit par l'exclusion des pauvres bouffons, qu'on renvoya en 1754.

Cependant leur séjour en France n'avait point été inutile pour les progrès de l'art, car il resta de ce qu on venait d'entendre un souvenir qui ne put s'effacer entièrement et

1753, in-12; 14° *Epître aux bouffonistes,* en vers, Paris, 1753; 15° *Réflexions Lyriques,* en vers, ibid, 1753; 16° *La Réforme de l'Opéra*, en vers, 1753; 17° *Le Réformateur de l'Opéra,* Paris, 1753; 18° *L'Impartialité,* par d'André Bardon, Paris, 1753; 19° *Ce qu'on a dit, ce qu'on a voulu dire, Lettre à madame Foliot, marchande de brochures dans la place du Vieux-Louvre,* ibid, 1753; 29° *Ce que l'on doit dire, Réponse de madame Foliot à la lettre de M....,* ibid, 1753; 21° *La Guerre de l'Opéra, Lettre à une dame de province, par quelqu'un qui n'est ni d'un coin ni de l'autre,* par Cazotte, ibid, 1758; 22° *La Paix de l'Opéra, ou Parallèle de la musique française et de l'italienne,* Paris, 1753; 23° *Jugement de l'orchestre de l'Opéra,* ibid, 1753; 24° *Lettre d'un symphoniste de l'Académie royale de musiqne à ses camarades de l'orchestre,* par J.-J. Rousseau, ibid, 1753; 25° *Justification de la musique française contre la querelle qui lui a été faite par un Allemand et un Allobroge*, Paris, 1754, in-8°; 26° *Constitution du Patriarche de l'Opéra et Lettre sur l'origine et les progrès de l'Académie royale de musique,* ibid, 1754; 27° *Réflexions sur les vrais principes de l'harmonie, condamnés par la constitution du Patriarche de l'Opéra,* ibid, 1754; 28° *La Galerie de l'Académie royale de musique*, ibid, 1754; 29° *Supplique de l'Opéra à l'Apollon de la France,* ibid, 1754, in-8°; 30° *Lettre au Public* (attribuée à Frédéric II, roi de Prusse), ibid, 1754, in-8°; 31° *Lettre écrite de l'autre monde*, ibid, 1754, in-8°; 52° *Lettre sur la musique par M. le Vicomte de la Pétarade, amateur du basson,* ibid, 1754; 33° *Apologie du goût français relativement à l'Opéra, poème, avec les Discours apologétiques et les Adieux aux bouffons,* par Caux de Capeval, ibid, 1754; 34° *Deux Lettres sur la musique française en réponse à celle de J.-J. Rousseau*, par Fréron, Paris, 1754, in-8°; 35° *Apologie de la musique française contre les assertions peu mélodieuses, peu mesurées et mal fondées du sieur J.-J. Rousseau,* ibid, 1754; 36° *Apologie de la musique française contre M. Rousseau*, par Laugier, 1754, in-8°; 37° *Arrêt du conseil d'état d'Apollon, rendu en faveur de l'orchestre de l'Opéra, contre le nommé J.-J. Rousseau, copiste de musique,* ibid, 1754; 38° *Lettre*

qui disposa les esprits aux heureux changemens qui devaient bientôt se faire. On n'eut pas de meilleurs chanteurs, parce que n'y ayant d'autre école de chant que les maîtrises de cathérales, on n'apprenait qu'à pousser des sons d'une manière exagérée. L'obligation de remplir par des sons volumineux un vaisseau immense, faisait aux maîtres qui dirigeaient l'éducation des enfans de chœur un devoir de ne montrer à chanter qu'à pleine voix : méthode qui excluait la connaissance des nuances et de l'expression. Il résultait de là que les théâtres qui se recrutaient par les élèves des maîtrises avaient des musiciens solides, mais des *chantres* au lieu de chanteurs. Toutefois, si le séjour des bouffons italiens en France ne put apporter remède à ce mal considérable, il produisit un grand bien en familiarisant quelques êtres privilégiés avec des formes mélodiques plus pures, plus naturelles que celles auxquelles on était accoutumé auparavant. C'est à une représentation de la *Serva Padrona*, de Pergolèse, que Monsigny sentit tout à coup sa vocation pour la musique dramatique, et ce fut cinq ans après (en 1753) que ce musicien sensible et naturel donna son premier opéra (*les Aveux indiscrets*). Toutefois ses mélodies charmantes ne produisirent pas tout l'effet qu'on aurait dû en attendre, parce que l'Opéra comique était encore trop peu de

d'un Sage à un homme respectable et dont il a besoin, par La Morlière, Paris, 1787; 39° *Examen de la lettre de M. Rousseau sur la musique française*, par M. Bâton jeune, Paris, 1754, in-12; 40° *Lettre d'un Visigoth à M. Fréron, sur sa dispute harmonique avec M. Rousseau*, par l'abbé de Caveirac, ibid, 1754; 41° *Nouvelle Lettre à M. Rousseau de Genève*, par le même, ibid, 1754, in-12; 42° *Observations sur la lettre de J.-J. Rousseau*, par Cazotte, ibid, in-12; 43° *Doutes d'un pyrrhonien proposés amicalement à J.-J. Rousseau*, par Coste d'Arnobat, ibid, 1754, in-8°; 44° *Lettre d'un Parisien contenant quelques réflexions sur celle de M. Rousseau*, Paris, 1754; 45° *Lettres d'un académicien de Bordeaux sur le fonds de la musique*, par le père Castel, Bordeaux, 1754, in-12; 46° *Réfutation suivie et détaillée des principes de M. Rousseau de Genève, touchant la musique française, adressée à lui-même en réponse à sa lettre*, Paris, 1754, in-12; 47° *Lettre sur celle de M. J.-J. Rousseau, citoyen de Genève*, par M. Yzo, Paris, 1754, in-12.

chose pour attirer les regards. *Le maître en droit, le Cadi dupé, On ne s'avise jamais de tout, le Roi et le Fermier, Rose et Colas, Aline* et *le Déserteur*, qui précédèrent l'entrée de Grétry dans la carrière musicale, et qui succédèrent aux premiers essais de Duni, répandirent insensiblement le goût d'un chant simple et gracieux, vrai dans sa déclamation, et débarrassé des ridicules ornemens qui avaient jusque-là exposée la musique française au mépris des autres nations. Philidor, contemporain et émule de Monsigny, ne mettait pas dans ses ouvrages le charme qui est répandu sur les productions de son rival; il avait moins de génie, moins de sensibilité; mais musicien instruit pour le temps et le pays où il vivait, il se faisait remarquer par une pureté de style inconnue avant lui parmi nous, et contribuait ainsi à tirer la musique française de la barbarie où elle avait langui jusqu'alors.

Tout le monde sait les succès de Grétry; ils vivent encore dans quelques ouvrages, ou plutôt dans une foule de traits heureux qui ont conservé tout leur effet, malgré les progrès immenses que la musique a faits depuis l'époque où il écrivit. Ce musicien, le plus singulier de tous ceux que mentionne l'histoire de la musique, quoiqu'il fût né avec l'inspiration des beaux chants et avec le sentiment le plus vrai qu'on puisse citer, ne posséda pas la faculté d'apprendre le mécanisme de son art, même en Italie, où il passa sept ans dans l'école de savans musiciens. Il ne sut même jamais comment on arrondit une phrase et comment on la proportionne, quoique son génie lui dictât les motifs les plus heureux; non qu'il n'en ait fait de fort belles et en grand nombre, mais toujours par instinct et à son insu; car lorsqu'il lui arrivait d'en trouver d'un rythme mal cadencé, il lui était impossible de les remettre sur pied. C'était, dans toute l'acception du mot, le musicien de la nature; il ne faisait rien par souvenir ou par acquit; la musique des plus grands maîtres lui était inconnue; il ne savait que la sienne. J'ajouterai qu'il n'estimait que celle-là. Ce n'était point par orgueil, mais par une suite de son organisation. Tout cela était la conséquence de l'individualité de son talent.

Le premier ouvrage de Grétry (*le Huron*), fut joué en 1769; il fut heureux et fut suivi de cinquante autres qui eurent presque tous le même sort. Le succès ne fut pas borné à la capitale; les provinces manifestèrent le même enthousiasme pour les productions de ce musicien spirituel, et ne connurent presque pas d'autre musique pendant près de trente ans. C'est ici le lieu de remarquer que le goût de cet art se répandit en France par l'opéra comique. Avant que ce genre de spectacle fut établi, il n'y avait de théâtre que dans deux ou trois grandes villes; les grands opéras exigeaient un luxe de machines, de décorations et de costumes qui était trop coûteux pour les villes du second ordre. Ce furent les petits ouvrages de Duni, et les intermèdes traduits de l'italien qui commencèrent à propager dans les provinces le goût des spectacles à chant : les premières pièces n'étaient que des vaudevilles; la comédie à ariettes vint ensuite, mais il fallut long-temps avant d'arriver au véritable opéra, car sous le rapport de la musique, nous avons toujours été arriérés d'un demi siècle à l'égard de l'Italie ou de l'Allemagne.

Pendant que cet art faisait des progrès par l'opéra comique, le grand opéra restait entaché de tous ses défauts : d'un côté l'on chantait, sinon avec talent, au moins raisonnablement; de l'autre on avait conservé la profusion des ornemens grotesques de l'école de Lulli. On croyait qu'il était de la dignité de l'*Académie royale de musique* de ne rien changer aux allures usitées, et de ne point céder au désir impertinent que montrait le public d'entendre quelque chose de nouveau et de meilleur. De nos jours, on a vu les mêmes ridicules se reproduire.

Enfin Gluck, appelé de Vienne par la Dauphine (Marie-Antoinette), vint à Paris, et donna en 1774, la première représentation de son *Iphigénie en Aulide*. Dès ce moment, il ne fut plus question des ouvrages qui composaient l'ancien répertoire, ni de la psalmodie de Larrivée, de sa femme et des autres. Il fallut renoncer aux *ports-de-voix*, aux *martelement*, aux *flattés*, aux *cadences perlées*, et à tout le reste des gentillesses qui semblaient ne

devoir périr qu'avec l'opéra. Ce n'est pas que Gluck établit une véritable école de chant en France; elle ne lui était point étrangère puisqu'il avait écrit précédemment le rôle d'Orphée pour Guadagni ; mais entraîné par son penchant pour la déclamation lyrique, et séduit par les idées de l'abbé Arnaud, de Suard et de plusieurs autres littérateurs; il voulut faire de la tragédie chantée, et tourna toutes les facultés de son génie vers cette nouveauté. Nous ne devons point nous en plaindre, puisque nous sommes redevables à la nouvelle direction des idées de ce grand musicien des deux *Iphigénie*, d'*Alceste* et d'*Armide;* chefs-d'œuvre inimitables de vérité, de force et d'expression dramatique; mais il n'en est pas moins vrai que le succès éclatant de ce genre de beautés substitua les cris à une langueur monotone, au lieu d'amener parmi nous la tradition de l'excellente école italienne de cette époque, et retarda de près de trente ans la connaissance de l'art du chant en France.

Sous d'autres rapports, la musique française doit à ce grand homme une partie des progrès qu'elle a fait depuis. Avant lui, les orchestres, sans excepter celui de l'Opéra, étaient de la plus grande faiblesse; nulle idée de nuances, d'expression ni d'énergie ; des violonistes qui jouaient avec des gants en hiver, dans la crainte du froid, et qui avaient si rarement occasion de démancher, qu'ils y étaient absolument inhabiles; des flûtes à bec qui redoublaient les parties de flûtes traversières, quoiqu'elles fussent presque toujours un quart de ton plus bas; enfin des cors de chasse semblables à ceux qu'on entend quelquefois aujourd'hui à la fenêtre des marchands de vin; du reste, une incapacité à peu près absolue parmi tous les musiciens pour lire, à première vue, la musique qui offrait quelques difficultés. Tous ces obstacles disparurent devant le génie de Gluck; les répétitions d'Iphigénie en Aulide durèrent six mois, mais au bout de ce temps, acteurs et symphonistes, tout était changé; l'émulation avait remplacé l'insouciance, et l'amour propre avait converti des ménétriers en artistes.

Peu après le début de Gluck sur la scène française, Piccini fut engagé pour écrire concurremment avec lui; une lutte s'engagea bientôt, et presque toute la nation se partagea en deux partis qui se prononcèrent pour l'un ou pour l'autre de ces grands musiciens. Ces deux partis se désignaient par les noms de *Gluckistes* et de *Piccinistes*. Les journaux recueillaient les épigrammes d'un parti contre l'autre; les salons semblaient une arène où chacun combattait pour son idole. La politesse semblait exilée de la société, et partout l'on n'entendait que des cris au milieu desquels on distinguait seulement les noms de *Roland* et d'*Iphigénie*, d'*Atys* et d'*Alceste*. Ces sortes de disputes, qui ne font jamais de mal, parce que tout finit par être classé selon son mérite, sont ordinairement favorables aux progrès d'un art, parce qu'elles lui donnent de l'importance, et parce qu'elles entretiennent l'émulation. Aussi remarque-t-on que c'est de cette époque que datent les principaux perfectionnemens qui se sont introduits successivement dans les différentes parties de la musique française. L'arrivée de Viotti et de Mestrino en France donna naissance à une école de violon excellente; La Houssaie, élève de Tartini, revenait d'Italie; Saint-Georges, Gervais, Bertheaume, Fodor et Guénin formèrent rapidement leur talent; le violoncelle eut bientôt les deux Duport, les deux Jeanson et les deux Levasseur; Rodolphe, venu de l'Allemagne, fonda une école pour le cor; Hugot se distingua sur la flûte, Sallantin sur le hautbois; Ozi et Devienne sur le basson. Des orchestres formés de talens semblables offraient des moyens d'exécution qui n'existaient pas auparavant, et portaient leur influence jusque sur le génie des compositeurs. La musique instrumentale avait été long-temps bornée à de petites pièces, telles que des sarabandes, des courantes, des gigues, etc. Vers 1775, elle prit parmi nous un plus grand développement. Des symphonies, des quatuors réguliers remplacèrent de faibles essais, et nous préparèrent au plaisir d'entendre les immortels compositions de Haydn. M. Gossec, ce respectable doyen de la musique française, qui, vivant encore, offre

le spectacle singulier d'un contemporain de Rameau, témoin des succès de Rossini [1], M. Gossec, dis-je, contribua plus qu'aucun autre à ces améliorations introduites dans le système de notre musique instrumentale. Ses symphonies, ses quatuors, ont joui long-temps d'une réputation méritée, et n'ont pu être effacés que par les compositions de Haydn. Le zèle qu'il déploya pour perfectionner l'exécution musicale par la fondation du *Concert des amateurs* suffirait seul pour lui assurer la reconnaissance de tous les amis de la musique française.

Vers 1779, de nouveaux bouffons avaient été appelés par Devismes, alors directeur de l'Opéra, et avaient fait entendre les bons ouvrages de Piccini, de Galluppi et de Paisiello; quoique le moment ne fût point encore venu de fixer parmi nous un genre de spectacle si propre à former le goût, néanmoins on avait commencé à sentir le charme qui résulte d'une vocalisation parfaite et sans effort, d'un chant suave, et d'une exécution vive et spirituelle. Environ dix ans après, une nouvelle troupe italienne fut formée; celle-là était parfaite. On se souvient encore de l'effet que produisait la réunion de Raffanelli, de Mandini, de Viganoni et de Madame Morichelli dans les délicieuses compositions de Paisiello, de Sarti et de Cimarosa. L'élite des amateurs s'empressait d'aller entendre cette exécution admirable que complétait l'orchestre le plus parfait qu'il y ait eu à Paris; le chanteur le plus étonnant que la France ait eu, Garat, qui venait de s'élancer dans la carrière, allait former son goût à l'école de ces virtuoses, et se préparer à fonder la seule école de chant que nous ayons eue. M. Cherubini, dont le talent devait avoir tant d'influence sur la destinée de l'école française, venait d'arriver parmi nous, et préludait à sa haute réputation par les excellens morceaux qu'il ajoutait aux opéras qu'on représentait au théâtre de Monsieur; le génie de Méhul, de Lesueur, de Berton s'annonçait; tout présageait une

(1) M. Gossec est né dans un village près de Walcour (Pays-Bas), au commencement de l'année 1733, c'est-à-dire plusieurs mois avant la première représentation du premier opéra de *Rameau*.

grande révolution musicale, qui devait être compagne d'une autre beaucoup plus importante : elle ne tarda point à se faire. J'en suivrai les développemens dans un autre article, et j'examinerai l'effet du changement de nos institutions. J'ai cru que le tableau que je viens de tracer était nécessaire pour faire comprendre ce qui me reste à dire.

FÉTIS.

DÉCOUVERTES

Sur le Requiem attribué à Mozart.

On se rappelle la discussion qui s'est élevée en Allemagne sur l'authenticité du *Requiem* qui porte le nom de Mozart [1].

Nous avions cru ce débat terminé : cependant il vient d'être renouvelé pour être probablement clos d'une manière définitive, à propos de la publication faite par M. André, marchand de musique à Offenbach sur le Mein, du *Requiem* en question avec l'indication minutieuse et certaine de tout ce qui, dans cet ouvrage, appartient à Mozart et à Süssmayr. Cette édition a été faite sur une partition gravée et corrigée avec la basse chiffrée par l'abbé Stadler, collationnée de nouveau avec le manuscrit que possède ce musicien, et qui n'a présenté que de légères différences. M. André passe pour fort érudit en musique, et doit connaître l'écriture de Mozart dont il a acheté tous les manuscrits qui se sont trouvés après sa mort entre les mains de sa veuve : comme il ne nous dit pas que le manuscrit est de la main du grand maître, nous devons, sans témérité, pouvoir assurer que ce manuscrit ne présente d'autre garantie que celle du nom du possesseur, et cette garantie, dans une discussion où l'amour-propre peut jouer un grand rôle, sera facilement

(1) Voyez *Revue musicale*, page 25.

appréciée comme elle doit l'être. Quoi qu'il en soit, la nouvelle édition de M. André consiste dans la gravure très nette et très correcte de la partition complète du *Requiem* où l'on a indiqué dans tous les morceaux, à l'exception du *Requiem* et du *Kyrie*, par un M et par un S la part respective que Mozart et Süssmayr ont eue chacun à cette composition. Voici le résultat de ce travail examiné dans l'ordre des cinq divisions principales :

Première division : Requiem.

N° 1. *Requiem et Kyrie.* La nouvelle édition de M. André ne donne rien de certain sur ce qui appartient à Mozart dans ce numéro. On voit par une lettre de sa veuve qu'il avait en effet écrit un *Requiem* et un *Kyrie*; mais la comparaison faite par ses ordres n'a pu faire connaître si réellement il l'avait écrit comme nous l'avons reçu des mains de Süssmayr. M. André regarde du reste ces deux morceaux comme appartenant à Mozart, mais provenant des travaux de sa jeunesse, et datant certainement d'une époque antérieure à 1784.

Deuxième division : Dies iræ.

N° 2. Le *Dies iræ* est, selon M. André, une ébauche également ancienne que Mozart avait commencée à rattacher à ce *Requiem*, et que Süssmayr termina.

N° 3. *Tuba* jusqu'à la 18e mesure, comme pour le n° 2 (le solo de trombonne a été seulement remplacé par un autre de basson). Ainsi dans ce morceau, 18 mesures ont été écrites dans la jeunesse de Mozart et utilisées ensuite par lui; travail nouveau depuis la 19e mesure, le tout laissé d'ailleurs comme une ébauche ; il en est de même des numéros :

4. *Rex.*

5. *Recordare, etc.*

6. *Confutatis.* Ce dernier morceau dans l'édition de M. André est marqué dès le commencement d'un S, et l'on n'y trouve un M qu'à la 17e mesure.

N° 7. *Lacrymosa* est bien connu pour être de Mozart; mais seulement jusqu'à la 8e mesure. Ici se termine son tra-

vail dans ce *Requiem*, et commence celui qui appartient en entier à Süssmayr.

Troisième division : DOMINE.

N° 8. *Domine.*

N° 9. *Hostias* avec le *quam olim* appartiennent comme l'indiquent le signe S et la lettre de la veuve de Mozart, entièrement à Süssmayr. Cette assertion est encore confirmée pour le *Hostias* par une note de M. de Nyssen qui a épousé la veuve de Mozart. L'abbé Stadler ayant récemment soutenu que ce morceau était cependant de Mozart, M. André pense que s'il en était ainsi, ce ne pourrait être qu'un travail de jeunesse écrit avant 1784, trouvé après sa mort et utilisé par Süssmayr, pour compléter l'ouvrage.

Quatrième division : SANCTUS.

N° 10. *Sanctus* et *Hosanna*, ainsi que le

N° 11. *Benedictus* et *Hosanna* sont, comme on sait, de Süssmayr.

Cinquième division : AGNUS DEI.

N° 12. *Agnus Dei* est également connu pour être de Süssmayr, jusqu'à la fugue de l'allégro, où il a répété la musique du n° 1, en y appliquant d'autres paroles, pour terminer l'ouvrage.

Pour ce qui touche l'assertion de M. André, que certaines parties sont de la jeunesse de Mozart, et antérieures à 1784, cet éditeur s'appuie sur l'emploi de certains accords d'un effet sûr, qui caractérisent d'une manière si particulière toutes les compositions de Mozart, faites seulement depuis 1784, et qui manquent totalement dans les parties que M. André rejette, pour cette raison, à une époque plus reculée.

M. André a publié à l'appui de cette nouvelle édition, dans une longue préface, plusieurs pièces justificatives dont voici la plus importante.

Lettre de la veuve de Mozart.

Vienne, 28 novembre 1800.

« Il serait impossible à moi comme à vous de nous procurer toute la partition originale du *Requiem*. L'avo-

cat Sortschen l'a envoyée à l'*Anonyme*, et je n'ai pu que le faire revoir et collationner chez Sortschen par Stadler, avec ma *copie* de l'édition de Breitkopf [1]. Il en résulte non-seulement que mon exemplaire de l'édition de Breitkopf est plus correct que cette édition, mais que les autres corrections ajoutées en même temps de main de maître font que mon exemplaire est plus correct que l'original. Je vous abandonne cet exemplaire, et vous pouvez ainsi annoncer avec vérité que votre édition pour le piano est faite d'après une copie comparée et corrigée avec le plus grand soin sur le véritable original. Je vous disais que mon exemplaire vaut mieux que l'original : vous savez (entre nous) que tout n'est pas de Mozart, et vous ne vous scandaliserez pas en lui attribuant les fautes qui se trouvent dans l'original; je veux même faire plus pour vous. Je vous procure le *Dies iræ*, le *Tuba mirum*, le *Rex tremendæ*, le *Recordare*, le *Confutatis* et vous confie en secret que tout ce qui précède le *Dies iræ*, l'*Anonyme* l'a en original. A partir de là, Mozart n'avait écrit que les voix des morceaux *Dies iræ*, *Tuba mirum*, *Rex tremendæ*, *Recordare* et *Confutatis*, et peu ou rien dans les parties intermédiaires; celles-ci ont été faites par un autre, et afin qu'il n'y eût pas deux écritures différentes dans le manuscrit, celui-ci copia aussi le travail de Mozart. Vous savez maintenant précisément ce que Mozart a fait dans le *Requiem*; je viens de vous le dire et ne pourrais que le répéter.

« Le *Sanctus* que je vous envoie est, dans le manuscrit original, de celui qui a fait ce morceau comme le reste. Ajoutez que les parties intermédiaires des morceaux que je vous envoie sont autrement que dans l'édition de Breitkopf. Celles de cette édition sont (à quelques petites corrections près), dans l'original de l'*Anonyme*. Celui qui a complété l'ouvrage a donc dû le faire deux fois,

(1) Pour comprendre ce passage, il faut savoir que l'exemplaire que la veuve avait fait collationner avec les manuscrits qui se trouvaient entre les mains de Sortschen, est un exemplaire gravé de l'édition publiée par Breitkopf et Haertel. *(Note de M. André.)*

et vous pourrez choisir entre les deux si vous le trouvez bon. Ainsi le *Sanctus* est entièrement de celui qui a complété l'ouvrage ; mais il n'y a dans les autres morceaux que ce qui est entouré au crayon. Vous pouvez donc soutenir avec vérité, que votre édition au piano a été faite immédiatement sur l'original même de 6 numéros. (Il n'y en à que 12 en tout.)

« Voici ce que je vous envoie :

« 1° *Capriccio* qu'on me rend;

« 2° L'exemplaire collationné et corrigé du *Requiem;*

« 3° Le manuscrit original des susdits 6 morceaux du *Requiem* qu'on me renvoie.

« *Signé* C. MOZART. »

M. André avait gardé toutes ces pièces sous le sceau du secret et s'était même tû, quoiqu'en sa qualité d'éditeur des œuvres posthumes, il eût été, lors du commencement de la discussion, invité par le rédacteur de la *Cæcilia* à s'expliquer. Depuis cette époque, la veuve de Mozart elle-même, maintenant épouse de M. le conseiller de Nyssen, l'a engagé par une lettre du 1er janvier 1826, également imprimée dans la préface, à publier tout ce qu'il savait.

Il n'est guère possible d'espérer maintenant de la part des héritiers ou amis de Mozart, une plus grande évidence sur cette question ; mais il reste encore celle de la commande de ce *Requiem*, faite à Mozart par un inconnu qui, si elle était une fois résolue, pourrait mener à la découverte du véritable manuscrit, tout autre peut-être (au moins dans beaucoup de parties) que la version publiée avec les complémens de Süssmayr. Sous ce rapport, on vient de faire connaître des découvertes nouvelles qui paraissent de la plus haute importance.

M. André n'avait jamais ajouté foi à l'histoire merveilleuse des circonstances qui se rattachaient au *Requiem*. Il avait entre autres choses, et par un acte, la preuve que le feu roi de Prusse, Frédéric Guillaume II, grand amateur et grand connaisseur en musique, avait fait acheter,

au mois de mai 1792, peu après la mort de Mozart, par son ambassadeur à Vienne, une copie du *Requiem*, au prix de 100 ducats; circonstance qu'il avait toujours regardée comme la source du récit de la commande de cet ouvrage par un inconnu, pour cette somme de 100 ducats.

Au printemps de 1826, dans un voyage qu'il fit à Amsterdam, il apprit de M. Zawrzel, hautboïste à l'Opéra de cette ville, que l'ouvrage avait été commandé pour un comte de *Waldseck*, par l'intermédiaire de son maître-d'hôtel, qui avait payé à Mozart 50 ducats, sous condition obligatoire pour le compositeur d'abandonner toute prétention sur cet ouvrage, et de ne jamais le publier.

De retour à Offenbach, M. André se fit donner par M. Zawrzel de plus grands détails, dans une lettre également comprise dans la préface de cette nouvelle édition. M. Zawrzel lui apprend qu'il fut présenté en août 1790 au comte de Waldseck, qui demeurait à Stubbach, près de Wiener-Neustadt, à trois lieues de chemin de Vienne. Le comte venait de perdre sa femme, et avait, disait-on, *composé lui-même* un *Requiem*, pour les obsèques de la comtesse. On montra à Zawrzel cet ouvrage qui était terminé jusqu'au *Sanctus* et très nettement copié. Sur l'observation que fit Zawrzel que la partition indiquait des cors de bassette, et qu'on n'en pourrait trouver à Wiener-Neustadt, le comte répondit que lorsqu'il aurait terminé le *Requiem*, il ferait venir des cors de bassette de Vienne. M. Zawrzel rapporte ensuite que Mozart eut depuis lors le temps d'écrire la *Flûte enchantée* et *Titus*; qu'il assista au couronnement de l'empereur Léopold, à Francfort et à Prague, où il fut atteint de la maladie dont il est mort. Süssmayr, qui était l'ami de sa famille, fut chargé par la veuve de mettre la musique en ordre, et trouva les fragmens du *Requiem*. Interrogée par lui, madame Mozart se souvint qu'un inconnu ayant commandé cet ouvrage, venait de temps en temps chercher les morceaux, et qu'après être venu plusieurs fois en vain, il n'avait pas reparu depuis assez long-temps. Süssmayr fut chargé de terminer le travail, mais personne

ne dit avoir revu l'inconnu. Dans un autre passage de sa lettre, M. Zawrzel dit que le comte faisait souvent exécuter des compositions qu'il voulait se faire attribuer. « Vous comprenez, ajoute-t-il, qu'après la mort de Mozart, tout le monde aura gardé le silence; le comte, pour ne pas cesser de paraître l'auteur du *Requiem* qu'il avait acheté, et les héritiers de Mozart afin de donner pour sien le travail complété par Süssmayr. »

A la lecture de cette lettre, M. Godefroi Weber, rédacteur de la *Cæcilia*, trouva une concordance parfaite entre ces détails et ceux qui lui avaient été communiqués, dès l'année 1825, par M. Krüchten, avocat à Pesth, qui était parent éloigné de la défunte comtesse. Il résulte de cette lettre que le comte de Waldseg, identiquement le même que celui de M. Zawrzel, avait fait commander à Mozart le *Requiem* par son maître-d'hôtel, qui lui recommanda le plus grand silence, qu'il observait également de son côté; que le comte, après avoir reçu les morceaux, s'enferma dans sa bibliothèque pour les copier de sa propre main, et pour les montrer ensuite à la ville voisine comme sa propre composition; que le *Requiem* fut étudié et répété chez l'oncle de M. Krüchten à Neustadt, où se réunissaient toutes les semaines un nombre considérable d'artistes et d'amateurs. Cette première lettre avait été tenue secrète, parce que M. Krüchten espérant toujours faire retrouver dans le pays le véritable manuscrit, ou du moins une bonne copie du travail de Mozart, ne voulait pas effrayer les personnes encore vivantes dont l'amour-propre aurait pu être compromis dans cette affaire; mais cette considération n'existant plus, il a non-seulement autorisé M. G. Weber à publier sa lettre, mais a même ajouté de nouveaux détails à ceux qu'il avait déjà donnés. On voit, entre autres choses, que le comte avait déjà cherché à faire passer pour sienne une symphonie que le maître du chœur de l'abbaye de *Zistertit,* qui s'y connaissait, déclara être de Mozart.

Parmi les personnes encore existantes qui ont contribué à l'exécution primitive du *Requiem* dans l'abbaye de Zister-

tit, M. K. cite sa cousine qui y chanta la partie de Soprano et le père *Marian*, moine de l'abbaye, excellent violoniste. On a donc quelque espoir de retrouver l'œuvre originale que s'était attribuée le comte, généralement regardé, d'ailleurs, comme un faible musicien, incapable d'un pareil travail.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL DE L'OPERA-COMIQUE.

Reprise de la Clochette, opéra en trois actes,

MUSIQUE DE M. HÉROLD.

Réduit à la reprise d'anciens ouvrages, et à quelques petits opéras en un acte pour toute ressource, par suite de circonstances imprévues, l'Opéra-Comique n'a en perspective qu'un été difficile à passer. Un bon choix des ouvrages à reprendre peut seul diminuer le danger d'une semblable situation; mais ce choix est lui-même limité par une foule d'incidens qu'il est presque impossible de prévenir, et qui se présentent toujours d'une manière inopinée.

Des discussions fâcheuses, qui se sont élevées tout à coup, ont empêché la mise en scène de *la Caverne*, pour laquelle de belles décorations avaient été préparées. Il a fallu chercher promptement autre chose parmi les pièces qui avaient laissé d'agréables souvenirs; *la Clochette*, l'une des premières productions de M. Hérold, était l'une des plus favorablement notées. Sa mise en scène fut résolue, et une nouvelle distribution fut arrêtée. Dans cette distribution, madame Rigaut a succédé à madame Boulanger, dans le rôle du diable-page; Lafeuillade a pris la place de Paul, dans celui d'*Azolin;* madame Paul a remplacé madame Desbrosses, et Valère s'est chargé du rôle de Darancourt. Quant à madame Pradher, on se rappelle qu'elle joua le rôle de *Palmire* dans la nouveauté de l'ouvrage, et qu'elle

y fit dès lors remarquer la grace qu'elle a mise dans tout ce qu'elle a joué depuis.

On trouve dans la musique de *la Clochette* une expérience, une sûreté d'intention qu'on a rarement en France à l'âge où M. Hérold a écrit cet ouvrage. Les motifs de plusieurs morceaux, et particulièrement celui de l'air *Me voilà*, sont heureux; les situations dramatiques sont bien saisies, et l'effet général est agréable. Mais si l'on compare la musique des dernières productions de M. Hérold à celle-ci, on ne peut s'empêcher de remarquer que son talent s'est aggrandi; que les formes de sa musique nouvelle ont plus d'élégance, et que son instrumentation est beaucoup plus riche que dans *la Clochette*; en un mot, les progrès sont sensibles. Il faut en convenir, il y a quelque maigreur dans les proportions des morceaux d'ensemble de l'ouvrage qu'on vient de reprendre, et je ne sais quelle monotonie qu'on ne trouve point dans *le Muletier* ni dans *Marie*. Au reste, il est peu d'auteurs dont on puisse vanter les progrès; les premiers ouvrages sont ordinairement les meilleurs; je crois même que M. Hérold me pardonnera facilement des critiques de cette espèce.

Lafeuillade a bien chanté son premier air, et particulièrement le récitatif et le mouvement lent. Cet acteur a de la chaleur et de l'ame, il ne lui manque que de soigner son intonation, qui est quelquefois au-dessous du ton. Valère, qui paraissait gêné à la première représentation, a cependant fait entendre de beaux sons dans les morceaux d'ensemble. Quant à madame Rigaut, son rôle lui est peu favorable; elle a trop de talent pour chanter mal, mais on voyait facilement que la musique de *la Clochette* n'avait pas été faite pour elle.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

La Donna del Lago. — Madame Pisaroni.

Le désir que tout véritable amateur éprouve d'entendre souvent madame Pisaroni était augmenté, à la représen-

tation dont je vais rendre compte, par celui de comparer cette grande cantatrice avec madame Pasta, dans l'air *O quante lagrime*[1], que celle-ci avait intercalé dans *Otello;* je ne sais même si ce dernier motif n'était pas le plus puissant pour attirer la foule; car, parmi nous, la manie de juger est encore plus forte que le besoin de jouir.

Il était cependant facile de prévoir quelles seraient les différences dans le cas dont il s'agit. Il y a dans la manière de madame Pasta une sorte d'*idéalité* qui résulte du charme répandu sur toute sa personne : on n'avait rien de semblable à attendre ici. D'un autre côté, les musiciens savaient que l'air du rôle de Malcolm avait été conçu par le compositeur dans un autre système que celui qu'avait adopté madame Pasta, et que son effet avait été dénaturé par la transposition à une quarte au-dessus du ton dans lequel il est écrit, en sorte que l'énergie des phrases de contr'alto avaient dégénéré en accens mélancoliques de soprano. Il était donc intéressant de retrouver la première intention de l'auteur transmise par son interprète primitive ; car le rôle de Malcolm a été écrit pour madame Pisaroni. Voilà les comparaisons qu'il est utile de faire dans l'intérêt de l'art; celles qui tiennent uniquement aux personnes portent presque toujours à faux. Par exemple, madame Pasta l'emportera toujours sur la perfection de méthode de madame Pisaroni dans les rôles qui exigeront de la grace et un certain charme mélancolique, tels que ceux de Tancrède ou de Roméo; je crois même que la grande cantatrice qui m'occupe ne pourrait aborder ce dernier rôle avec succès. Nul doute qu'elle n'y trouvât des effets inconnus à madame Pasta; mais ce délicieux je ne sais quoi, cette vapeur idéale qui enveloppait tous les mouve-

(1) On appelle communément cet air une *cavatine*, et l'on se sert du même mot pour qualifier l'air de Rosine dans le Barbier, et beaucoup d'autres; mais c'est à tort. La *cavatine* est un air d'un seul mouvement sans reprise. L'air à plusieurs mouvemens, avec une reprise, s'appelle simplement un *air;* celui qui a plus d'une reprise est un *rondeau.* Il est utile de ne point confondre les termes, et de leur conserver leur signification.

mens de celle-ci, et qui nous semblent inséparables du personnage, madame Pisaroni ne pourrait nous les rendre. L'art de phraser admirablement le récitatif, une prononciation parfaite, un style élevé, de l'énergie, une expression profonde et quelques taches, voilà ce que nous devons attendre d'elle. Au reste, félicitons-nous de ce que les circonstances sont telles qu'on ne puisse nous donner ce que nous connaissons déjà; nous aurons autre chose, et cela vaut mieux, car le secret de toutes nos jouissances est dans la variété.

C'est une grande responsabilité que celle d'un grand talent; quiconque le possède ne peut satisfaire le public qu'en allant au-delà de ses espérances; ce qui n'est que bien passe pour médiocre; enfin, il semble qu'il n'y ait pas de milieu entre le sublime et le vulgaire. Or, il suffit d'avoir entendu une fois M^me^ Pisaroni pour savoir que son chant ne peut atteindre à la perfection qu'autant que la situation est assez dramatique pour exciter en elle de vives émotions. Celle de la première scène, *Mura felici ove il mio ben s'aggira*, n'est pas de cette nature; ce sont les plaintes et les inquiétudes d'un amant, mais aucun danger réel n'existe; aussi le récitatif, l'andantino et l'allégro sont-ils de demi-caractère. Lorsque la voix de M^me^ Pisaroni avait toute la fraîcheur de la jeunesse, il lui suffisait d'y joindre son excellente méthode pour chanter cette scène à merveille; aujourd'hui que des sons défectueux ont pris la place de ceux de poitrine, dans certains cas, on y remarque des alternatives de bien et de mal. Le récitatif et plusieurs passages de l'andantino et de l'allégro ont été bien dits; mais quelques sons étranges et une vocalisation un peu lourde, dans le trait *Di luce il cielo*, ont gâté l'effet général.

Les espérances du public ayant été trompées sur ce point, il en est résulté un froid qui s'est répandu sur le reste de l'ouvrage, et qui s'est accru par l'exécution plus que médiocre des autres acteurs, des choristes et de l'orchestre. L'on n'a même point remarqué la manière admirable dont M^me^ Pisaroni a chanté son entrée dans le finale : *La mia spada e la più fida*. Le reste a été de mal en pis. Le char-

mant duo de *Bianca e Faliero*, et le délicieux quatuor du même opéra, ont également manqué leur effet; enfin l'on pouvait croire que cette représentation de *la Donna del Lago* serait un échec à la réputation de la virtuose, lorsque, tout à coup, s'élevant à l'expression la plus sublime dans l'air *Ah! si pera!* elle a dédommagé le public avec usure de trois heures d'ennui par cinq minutes du plaisir le plus vif qu'on puisse éprouver. Qui pourrait peindre l'énergie désespérée qu'elle a mise dans le trait *Fato crudele?* De pareilles inspirations sont au-dessus de tout éloge, et valent mieux cent fois que la froide perfection d'une vocalisation inanimée. Enthousiasmés de ce qu'ils venaient d'entendre, et calculant mal l'intérêt de leur plaisir, les spectateurs ont rappelé M^me^ Pisaroni sur la scène et lui ont demandé de répéter son air : elle a cédé à leurs instances ; mais fatiguée de l'effort qu'elle venait de faire, elle n'a plus retrouvé les mêmes accens, et s'est même retirée sur la cadence finale sans pouvoir achever. Ce n'est pas la première fois qu'on a lieu de remarquer que la manie des *bis* sert mal le talent des chanteurs et gâte les meilleures impressions; cependant on retombe toujours dans la même faute.

A M^me^ Pisaroni s'arrête la part d'éloges qu'on peut donner à cette représentation; le reste ne mérite que les critiques les plus sévères. Sans parler des costumes ridicules des choristes, de la pauvreté des décorations et des négligences de la mise en scène, sur lesquels un public trop indulgent prend facilement son parti, l'exécution a été tellement vicieuse de tous points que l'indignation fut générale. Les choristes, qui n'ont jamais l'air de s'intéresser à ce qui se passe autour d'eux, qui ne sont point en scène, qui ne prennent point part à l'action et qui ne sont occupés qu'à regarder dans la salle, ont chanté faux avec intrépidité depuis le commencement jusqu'à la fin. Pas une entrée faite à propos, pas une nuance, et cependant un air de confiance comme on aurait pu l'avoir si l'on eût été à merveille. Pour citer un exemple, je ne crois pas qu'on ait jamais rien entendu de plus effroyable que

l'exécution du beau chœur des bardes, au final du premier acte. Pour compléter la cacophonie, le harpiste, M. Pollet, qui ne s'était pas donné la peine d'accorder sa harpe, et qui n'a pu faire une seule note de la ritournelle, a joué un quart de ton trop bas.

Les acteurs ne méritent guère plus d'éloges. M^lle Ferlotti aurait peut-être été passable si, dès le commencement de son rôle, elle n'avait été découragée par une sévérité trop rigoureuse. Il est bon de ne pas pousser l'indulgence trop loin, mais il faut savoir gré aux acteurs des efforts qu'ils font pour plaire. La sévérité eût été mieux placée à l'égard de Zucchelli qui ne s'est pas donné la peine de chanter, et qui a fait regretter Levasseur dans beaucoup d'endroits, et particulièrement dans le quatuor de *Bianca e Faliero*. Bordogni n'a été ni meilleur, ni plus mauvais que de coutume : c'est toujours la même insuffisance. Quant à Donzelli, s'il n'y prend garde, il deviendra le Lainez du théâtre Italien. A mesure que son organe s'altère et que le velouté de sa voix se perd, il crie plus fort; si cela continue, il ne sera plus tolérable. Il est fâcheux que la chaleur naturelle de cet acteur soit si mal employée, car il a quelquefois de fort bonnes intentions dramatiques.

J'ai déjà eu occasion plusieurs fois de faire remarquer à l'orchestre la négligence actuelle de son exécution : pourquoi suis-je encore obligé de revenir aujourd'hui sur le même sujet? Les talens ne manquent pourtant point parmi les symphonistes; on ne peut s'excuser sur la fatigue comme au théâtre Feydeau; d'où viennent donc tant de fautes? Je conviens qu'avec MM. Gambati il est difficile de mettre des nuances; mais c'est au chef d'orchestre à leur imposer silence. La mollesse de M. Grasset en cette circonstance prouve que pour cultiver les arts et pour en communiquer le sentiment aux autres, il faut de la jeunesse. M. Grasset a été bon chef d'orchestre pendant vingt-cinq ans; il a maintenant besoin d'un successeur.

En résumé, la représentation du 9 juin a été mauvaise; mais avec l'air *Ah! si pera!* on peut se consoler de bien des fautes, et je ne doute pas que les amateurs n'affrontent souvent tout le danger du reste pour l'entendre.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Le Sicilien ou l'Amour Peintre, ballet. Fernand Cortès.

Molière a écrit, pour les plaisirs de la cour de Louis XIV, une comédie-ballet qui a pour titre : *Le Sicilien ou l'Amour peintre ;* c'est cette comédie que M. Anatole vient de traduire en pirouettes et en entrechats. Le nouveau chorégraphe a fait peu de frais d'imagination, et s'est borné à donner le mince canevas de l'œuvre de Molière, dépouillé du dialogue où l'on retrouve parfois le grand homme. Il n'y a même point fait entrer de scènes épisodiques propres à employer les ressources particulières de son art. Le talent des danseurs, et particulièrement la gentillesse de Mme Montessu et la vivacité de Ferdinand, ont seuls sauvé la faiblesse de cet ouvrage. La musique, arrangée par M. Sor, n'est guère plus forte : à l'exception d'une *tarentelle* d'un effet original, on n'y a rien trouvé qui soit au-dessus du médiocre. Il est résulté de tout cela un petit succès sans conséquence, qui servira à faire attendre la première représentation de *Macbeth*, opéra en trois actes. On annonce cet ouvrage pour le 25 de ce mois.

Le ballet du *Sicilien* a été précédé de *Fernand Cortez,* qui, ainsi que *La Vestale*, reparaît de temps en temps sur l'affiche, comme pour prendre acte qu'on ne renonce pas absolument à l'ancien répertoire. Mais il vaudrait mieux cent fois l'abandonner tout-à-fait que de l'exposer aux outrages d'une exécution aussi scandaleuse que celle de lundi dernier. Il semblait que chacun se fût donné le mot pour faire le plus mal qu'il pourrait. Les chœurs ont été négligés au point que les spectateurs ont manifesté leur mécontentement d'une manière très significative. Dabadie, qui paraît dédaigner ses anciens rôles depuis le succès qu'il a obtenu dans *Moïse,* ne s'est pas donné la peine d'ouvrir la bouche, et a laissé deviner ce qu'il voulait dire plutôt qu'il ne l'a fait entendre. Quant à Mlle Grassari, elle a été réduite à réclamer l'indulgence du public ; bon pour une fois, mais après ? Je crois que le public a aussi quelque chose à réclamer de Mlle Grassari. FÉTIS.

REVUE MUSICALE

PUBLIÉE PAR M. FÉTIS,

PROFESSEUR DE COMPOSITION A L'ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE, ET BIBLIOTHÉCAIRE DE CET ÉTABLISSEMENT.

N° 19. — JUIN 1827.

LETTRE A UN COMPOSITEUR FRANÇAIS SUR L'ÉTAT ACTUEL DE L'OPÉRA.

Par M. T. Merle[1].

LA sollicitude de M. Merle pour l'Opéra ne connaît point de bornes; peu de mois se sont écoulés depuis la publication de sa première brochure sur ce spectacle[2] : voici venir une lettre *sur l'Etat actuel de l'Opéra ;* à celle-ci doit en succéder une autre qu'il prépare, et de plus, il nous promet une *Histoire de l'Opéra* dont il s'occupe depuis long-temps. Vraiment, M. Merle est la providence du théâtre de la rue Lepelletier.

Il est vrai que dans sa nouvelle brochure il s'occupe moins des moyens de remplir la caisse de l'Académie royale de musique, que de déplorer le sort des compositeurs français; pour ma part, je dois être fort reconnaissant de tant de soins; mais je pense que ses craintes sont exagérées ou mal fondées.

Un directeur de l'Opéra, disait M. Merle dans son premier écrit, ne doit point se faire le champion d'une école aux dépens d'une autre : pour lui, la bonne musique est celle qui fait faire des recettes. Voilà sans doute des

(1) Paris, Barba, 1827, brochure in-8 de 44 pages.

(2) Voyez la *Revue musicale*, n° 3 pag. 73, n° 4, pag. 97, et n° 5, pag. 125.

principes fort raisonnables ; mais le langage de M. Merle est aujourd'hui si différent que, selon lui, cette musique productive serait précisément celle qu'il faudrait exclure de l'Opéra. Suivons-le dans ses assertions et dans ses raisonnemens.

Un complot existe, dit-il, pour sacrifier l'opéra français au profit de la musique ultramontaine ; ce complot date de vingt-cinq ans. Bonnet, ancien directeur, est le premier qui ait ourdi cette trame en publiant, en 1802, un mémoire dans lequel il proposait de faire jouer à l'Opéra la troupe italienne les jours consacrés aux relâches. M. Merle, qui fait une histoire de l'Opéra, paraît ignorer que Devisme, entrepreneur de ce spectacle, pratiqua la même chose en 1779[1]. Je ne pense pas que personne l'ait accusé de complot contre ses intérêts. Toutefois, ce n'est pas de cela qu'il s'agit, mais de savoir si le complot existe, et si l'on peut craindre qu'il reçoive son exécution.

« Cette conspiration flagrante éclate enfin aujourd'hui, « s'écrie M. Merle ; elle ne tend à rien moins qu'à détruire « l'Opéra français. Le complot ne se trame pas sourde- « ment. Les conjurés n'agissent pas dans l'ombre et par « des moyens détournés ; ils avouent audacieusement leurs « projets ; ils le proclament dans les salons, à l'orchestre « de l'Opéra buffa ; ils s'en vantent même dans les foyers « de l'Académie royale de musique ; ils font plus, ils l'im- « priment : seul dans Paris, M. le Vicomte (de Laroche- « foucault) paraît n'en être pas instruit. »

Quoi ! un désir exprimé par quelques *dilettanti* enthousiastes et exclusifs est une conspiration flagrante ? Depuis quand n'est-il donc plus permis d'avoir, en matière de goût, une opinion quelque exagérée, quelque ridicule même qu'on la suppose ? On sera mal fondé à avancer une assertion aussi positive que celle de M. Merle, tant qu'on n'aura pour garant que ce qui est dit ou imprimé par des

(1) Il est assez singulier que M. Merle, qui entre dans des détails circonstanciés sur les différentes troupes italiennes qui ont joué à Paris à diverses époques, n'ait pas eu connaissance de celle de 1779.

individus sans mission, et que cela ne résultera pas de quelque acte du pouvoir ou de ses délégués. Or, est-ce le cas ici? Où sont les dispositions qui peuvent faire croire qu'on songe à sacrifier l'opéra français à l'opéra buffa? Un compositeur étranger vient de donner deux ouvrages au théâtre de la rue Lepelletier! Mais cela n'est pas nouveau; les conspirations de ce genre se sont renouvelées sans cesse depuis l'arrivée de Gluck en France. A Dieu ne plaise que je veuille porter atteinte à la réputation méritée des compositeurs français! personne, plus que moi, ne rend justice à leurs talens, dont ils ont donné d'éclatantes preuves en plus d'un genre; mais puisqu'il s'agit de l'Opéra, je dois n'examiner que les faits, et je ne puis les nier. Quels ouvrages ont vécu à ce spectacle depuis cinquante ans? les voici : *Iphigénie en Aulide* (de Gluck); *Alceste* (idem); *Iphigénie en Tauride* (idem); *Orphée* (idem); *Armide* (idem); *Didon* (Piccini); *Œdipe à Colonne* (Sacchini); *Dardanus* (idem); *Les Danaïdes* (Salieri); *Tarare* (idem); *La Caravane* (Grétry); *Panurge* (idem); *Aristippe* (Kreutzer); *La Vestale* (Spontini); *Fernand Cortez* (idem); *Les Bayadères* (Catel); *Les Mystères d'Isis* (Mozart); *Les Bardes* (Lesueur); *Les Prétendus* (Lemoine); *Le Devin du Village* (J.-J. Rousseau); *Le Rossignol* (Lebrun), et *La Lampe Merveilleuse* (Nicolo). Deux Allemands, cinq Italiens, un Suisse et un Belge ont donc nourri l'Opéra pendant un demi-siècle avec dix-sept ouvrages; cinq Français seulement ont fourni le contingent de la France : de leurs travaux il n'est resté au courant du répertoire que cinq opéras, dont trois, *Les Bardes, Aristippe et les Bayadères*, jouissent d'une réputation honorable; les deux autres sont la honte de la musique. Les compositeurs nationaux ont sans doute produit beaucoup d'autres ouvrages dignes d'éloge dans cette longue période; mais encore une fois, je n'examine que ce qui a eu un succès durable et productif.

S'il est prouvé que depuis long-temps l'Opéra est dans les mains des compositeurs étrangers, d'où viennent donc

les scrupules de M. Merle, quand il s'agit d'y faire représenter les ouvrages de Rossini? Sa musique n'est pas analogue au genre de l'Opéra! D'abord, je ne sais pas ce que c'est que le *genre de l'Opéra*. Lorsque Gluck composa ses ouvrages, il se garda bien d'écrire dans le style de Rameau, qui était alors *le genre de l'Opéra;* il en créa un nouveau qu'on a imité plus ou moins jusqu'aujourd'hui. Un autre homme de génie se présente maintenant et fait autre chose : c'est ainsi que font les homme de génie. Un succès prodigieux couronne ses ouvrages; ce succès ne se borne point à l'Italie et au théâtre Italien de Paris, il est universel. L'Allemagne, l'Angleterre, la Russie, l'Espagne, nos provinces retentissent des accens de Rossini qui, partout, causent des transports d'enthousiasme; cela est sans réplique. Mais, dit-on, il faut à notre scène plus de vérité, plus de déclamation : eh bien! laissez faire le public; s'il ne s'amuse point à *Moïse*, au *Siége de Corinthe* et aux autres ouvrages du même auteur, il n'ira point les voir, et l'administration de l'Opéra sera forcée de les abandonner. Si, au contraire, il s'y porte en foule, comme nous l'avons vu jusqu'à présent, ce sera une marque certaine que cette musique convient à l'Opéra, c'est-à-dire aux spectateurs qui le fréquentent. Toute la question est là. Je sais qu'aux motifs qu'on allègue contre la musique étrangère se joint la considération de *l'honneur national;* mais à cela je répondrai que les opéras-comiques de nos compositeurs se jouent sur tous les théâtres de l'Allemagne, et que les Allemands n'ont jamais imaginé que leur honneur courût le moindre danger pour cela.

Ce qui me paraît le plus remarquable dans le nouvel écrit de M. Merle, c'est le peu de netteté de sa pensée, ou plutôt l'incertitude de ses opinions. Sa lettre, dit-il, a été composée après la première représentation de *Moïse*, c'est-à-dire après l'un des plus grands succès qu'on ait obtenus au théâtre; et c'est de ce succès qu'il tire la conclusion que l'Opéra est perdu; c'est au moment où l'opéra français triomphe, que M. Merle assure qu'il va céder la place aux bouffes; enfin c'est quand nos chanteurs viennent de mériter qu'on les assimile aux bons chanteurs

italiens que M. Merle leur déclare qu'il ne leur reste plus qu'à chercher fortune ailleurs. Tout à l'heure il accusait l'administration de laisser dépérir l'Académie royale de musique, afin de pouvoir y substituer les Italiens, maintenant il lui fait un crime de la relever avec les seuls élémens de succès dont on pouvait disposer. Il feint même que déjà l'Opéra est envahi par les chanteurs ultramontains. Selon lui, Levasseur, Mlle Cinti sont des Italiens, et son patriotisme va jusqu'à leur disputer la qualité de Français. Eh! quand il serait vrai qu'ils sont Italiens, il faut avouer que ce serait une singulière façon d'enrichir le théâtre Favart que de lui prendre ses chanteurs pour leur faire chanter l'opéra français. Ce n'est pas tout : M. Merle emploie une grande partie de sa lettre à démontrer qu'à aucune époque l'opéra italien n'a pu se maintenir en France (ce qui, par parenthèse, doit lui prouver que ce qu'il redoute, si toutefois il redoute quelque chose, n'est qu'une terreur panique), il ajoute : « Dans ces mo-«mens de détresse on aurait voulu soutenir l'opéra italien «en l'adossant à l'opéra français; mais les acteurs ita-«liens, plus rusés que leurs maladroits partisans, ne vou-«lurent jamais risquer cette dangereuse comparaison[1]. » Nouveau motif de sécurité contre les appréhensions de M. Merle. Enfin, l'auteur de la *Lettre à un compositeur français*, tout en exhalant sa mauvaise humeur, condamne lui-même ses craintes dans ce paragraphe : « Le «moment de porter le dernier coup à l'Opéra était arrivé, «il a été préparé de loin, mais l'effet n'en a été que plus «sûr. On a commencé avec le *Siége de Corinthe*, on a «fini par le *Moïse*. Il a fallu d'abord amener à l'Opéra «français quelques acteurs italiens; Mlle Cinti, Mme Mori «et Levasseur sont venus y introduire le goût et la mé-«thode italienne. On a persuadé à Dabadie, à sa femme «et à Adolphe Nourrit qu'il fallait, pour l'ensemble de la «représentation, qu'ils changeassent leur large et belle «méthode de chant contre les agrémens bizarres, les éter-

(1) On ne peut pas se moquer plus cruellement des chanteurs italiens, des acteurs français et même de M. Merle.

« nelles roulades, les assommans ports de voix et les *flori-*
« *tures* des chanteurs italiens; qu'il fallait sacrifier l'ex-
« pression dramatique à l'expression musicale [1]; oublier
« la situation pour s'occuper de points d'orgue, et négliger
« la déclamation tragique pour arrondir les bras et tendre
« le cou vers les quinquets. Qu'est-il résulté de ce bur-
« lesque travestissement? C'est qu'il a tourné à la honte
« des chanteurs italiens; c'est que, dès le premier essai,
« Adolphe Nourrit, Dabadie et sa femme, ont surpassé,
« par l'éclat, le brillant et la pureté de leur exécution,
« tous les meilleurs chanteurs de l'Italie. » Je le demande à
M. Merle, que peut-il craindre après un pareil triomphe?

Il est vrai que le *Siége de Corinthe* et *Moïse* sont des opéras traduits de l'Italien, mais puisqu'on prend la peine de les traduire, c'est une preuve qu'on veut conserver l'opéra français. D'ailleurs, *Alceste*, *Orphée*, *Don Juan* et *les Mystères d'Isis*, ne sont autre chose que des traductions. M. Merle n'aime point la musique de Rossini; mais le public l'écoute avec transport. Or, M. Merle est trop raisonnable pour vouloir que l'administration de l'Opéra sacrifie ses recettes au désir de lui plaire; ce qu'il aime surtout, c'est la musique de l'école de Lulli, car il dit quelque part : » l'Opéra français marcha rapidement vers « sa perfection. Notre école se formait à l'aide des grands « maîtres qui avaient succédé à Lulli; mais vers 1752, etc. » Ce sont donc les opéras de Colasse, de Destouches, de Colin de Boismont et de Boismortier qu'il faut à M. Merle; mais comme il ne les connaît pas, je ne doute point que M. le vicomte de La Rochefoucault, par reconnaissance pour les conseils polis et désintéressés que lui donne l'auteur de la *lettre à un compositeur français*, ne consente à lui faire représenter un de ces beaux ouvrages, sous la condition qu'il l'écoutera jusqu'au bout.

Si M. Merle dispute à Levasseur et à Mlle Cinti la qualité de chanteurs français, en revanche il nous fait ca-

(1) Qu'est-ce que c'est que l'expression musicale qui n'est pas l'expression dramatique?

deau de compositeurs qui ont vu le jour dans les pays étrangers; car il range (page 19) Grétry, Kalcbrenner et M. Chérubini parmi ceux *qui soutenaient dignement à l'Opéra français l'honneur de l'école nationale*. Cependant le premier était Belge, le second Allemand, et le troisième Italien. Ces sortes d'inadvertances sont assez familières à M. Merle; en voici une un peu forte pour l'historien de l'Opéra. Tout le monde sait que l'abbé Arnaud fut l'admirateur le plus passionné de Gluck, et un antagoniste forcené des *Piccinistes;* eh bien, M. Merle en fait un *dilettante* (note 9, page 43), et un préconiseur de la musique italienne.

Je ne finirais pas si je voulais relever toutes les erreurs de M. Merle, rétablir les faits qu'il a dénaturés et réfuter tous ses paradoxes; je n'ai pas non plus la prétention de le convaincre qu'il se trompe en musique; il suffit de lire sa brochure pour savoir qu'il est sourd aux accens de cet art; mais je lui demanderai ce qu'il veut, sous le rapport administratif. Pour peu qu'il ait examiné l'Opéra depuis huit ans, il a dû s'apercevoir que l'état de langueur de cet établissement allait toujours empirant; que, sans cesser d'être admirables, les compositions de Gluck et de Piccini avaient perdu l'attrait de la nouveauté et ne piquaient plus la curiosité du public; que nous n'avions plus d'acteurs propres à faire ressortir les beautés qui s'y trouvent; enfin que le charme d'une musique séduisante qu'on entendait ailleurs avait tourné toutes les têtes, et faisait désirer une réforme dans le répertoire de l'Académie royale de musique. En matière d'entreprise théâtrale, on ne peut disputer avec le public sur son goût; il faut le satisfaire ou le voir s'éloigner. L'administration actuelle de l'Opéra n'a donc fait que céder à un vœu exprimé de toutes parts en faisant représenter les ouvrages de Rossini; elle avait pour elle l'expérience du succès universel des traductions de M. Castil-Blaze; elle ne s'est point trompée, puisqu'elle a ramené la foule au théâtre de la rue Lepelletier, et puisqu'elle a rendu au personnel de ce théâtre une considération qu'il n'avait plus; voilà des faits

qui parlent plus haut que toutes les déclamations qu'on peut faire sur l'*honneur national* et sur la préférence que mérite tel ou tel genre. C'est au théâtre surtout qu'on peut dire avec vérité :

Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux.

Au reste, M. Merle nous promet une compensation pour la ruine de notre Opéra dans le triomphe de nos chanteurs à l'étranger. Nous nous consolerons de voir notre scène déshonorée par Davide, Rubini, Lablache, Mmes Pasta et Pisaroni, par les succès que Dérivis obtiendra à Saint-Charles dans la *Lampe merveilleuse*, la *Caravane* et le *Rossignol*.

FÉTIS.

SUR LA CONTRE-BASSE

et sur son Archet.

La Contre-basse est, comme on sait, le fondement des orchestres: elle est à l'égard des parties graves ce que le violon est pour les parties aiguës. En vain multiplierait-on les violoncelles pour suppléer à l'effet de ce géant des instrumens à cordes; la sonorité serait maigre, et le diapason, trop élevé d'une octave, ne mettrait pas entre la basse et le reste de l'harmonie la distance convenable. Il est facile de concevoir combien l'orchestre de Lulli et de ses successeurs devait être sourd, n'y ayant d'autres instrumens pour jouer la basse que des violoncelles [1], des basses de viole, et l'espèce de contre-basse de viole que les Italiens appelaient *violone*, et qui était montée de neuf cordes minces. Cependant les choses restèrent en cet état jusqu'en 1730 environ; alors la contre-basse s'introduisit en France.

On ne connut point d'abord les proportions de l'orches-

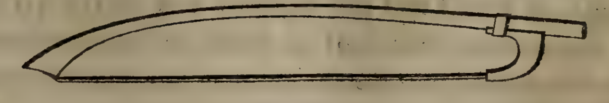
(1) Cet instrument n'avait été introduit en France que peu de temps avant la mort de Lulli, par Batistini de Florence, plus connu sous le nom de Jean Stuck.

tre; en 1756, l'Opéra-Comique n'avait qu'une contre-basse; en 1774, époque de la révolution opérée par Gluck, l'Opéra n'en avait que trois. Insensiblement ce nombre s'est augmenté, parce qu'on a reconnu la puissance de cet instrument. Les proportions actuelles de l'Opéra, du Théâtre Italien et de l'Odéon sont suffisantes; mais l'Opéra-Comique n'a que cinq contre-basses, dont quatre seulement jouent aux représentations ordinaires: ce n'est point assez. Au reste, on peut en dire autant des violons qui sont d'une maigreur effrayante: cet orchestre a besoin d'être reconstruit sur de nouvelles bases.

L'invasion des instrumens de cuivre de toute espèce et de toute dimension commence à rompre l'équilibre, et la sonorité des basses, même à l'Opéra, est étouffée sous les ophicléides et les trombones. Mais comme on ne peut pas toujours augmenter le nombre des exécutans, il est nécessaire de songer à tirer de la contre-basse tout le son qu'elle peut produire. Or, l'archet français ne paraît pas être construit de la manière la plus avantageuse pour cet objet. On sait qu'il présente l'aspect d'un arc renversé, tel que la figure suivante:

Cette construction, qui est bonne pour l'archet du violon et pour celui du violoncelle, en ce qu'elle donne au centre de la baguette une flexibilité nécessaire pour tirer des sons purs et doux, est par cela même vicieuse à l'égard de la contre-basse, dont les cordes très rigides ont besoin d'être attaquées avec énergie.

L'archet italien, au contraire, assez semblable à l'ancien archet de violon dont Corelli faisait usage, paraît présenter dans sa construction les conditions les plus désirables. En voici la forme:



Il suffit de comparer ces deux archets pour voir que sous le rapport de l'émission du son, le dernier est préférable à l'autre. D'abord, les points d'appui et de résistance de l'archet français sont placés aux extrémités, qui ne servent pas dans l'exécution, tandis que la construction de l'archet italien place le point d'appui au centre de la baguette, et met la plus grande résistance à l'endroit qui attaque la corde, et fournit conséquemment des sons plus énergiques.

L'obligation de diminuer la flexibilité au centre de la baguette de l'archet français, oblige à faire cette baguette très grosse et conséquemment à rendre l'archet lourd et fatigant. L'archet italien, qui tire sa force de ses proportions, est léger et ne fatigue pas la main.

Enfin la longueur du crin de l'archet français, depuis la hausse jusqu'à la pointe n'est que de 16 pouces, tandis que celle de l'archet italien est de 20 pouces, et permet conséquemment un grand développement du bras.

MM. Dragonetti et Dall'Occa ne se sont jamais servi d'un autre archet que de ce dernier: cependant ces virtuoses, et particulièrement M. Dragonetti, ont acquis sur la contre-basse un talent d'exécution qui tient du prodige.

Frappé de cette considération, M. Chérubini, qui vient d'établir une classe de contre-basse dans l'école royale de musique, a assemblé un comité auquel ont été appelés les principaux contre-bassistes de la chapelle du roi, MM. Sorne, Lamy, Chénier, Gélineck et plusieurs autres, afin de discuter les avantages et les inconvéniens du changement d'archet qu'on proposait. Les avantages, je viens de les faire connaître: quant aux inconvéniens, ils se bornent à un seul, qui consiste dans l'obligation de tenir l'archet italien avec la main renversée en dessous, ce qui n'a point lieu pour l'archet français. Mais cet inconvénient, qui n'en est un que relativement aux habitudes contraires de nos artistes, disparaîtrait bientôt par un léger travail, et serait nul par rapport aux élèves qu'on formerait. Cependant tels sont la force de l'habitude et l'éloignement naturel pour toute innovation, que presque tous

les artistes que je viens de nommer se sont montrés peu favorables à l'adoption de l'archet de Dragonetti. M. Gélineck seul en a voulu étudier l'usage avant de prononcer, et a fini par déclarer qu'il lui semblait préférable à l'archet français. En résumé, il a été décidé que l'on conserverait celui-ci jusqu'à nouvel ordre dans la chapelle, mais que les élèves de l'École royale apprendraient uniquement avec l'autre [1]. Cette résolution doit avoir pour résultat de naturaliser l'archet italien en France dans l'espace de dix ans.

Une autre question, non moins importante, mais plus difficile à résoudre, a été agitée dans le comité dont je viens de parler. Il s'agissait de décider s'il est plus avantageux de monter la contre-basse de quatre cordes, suivant la méthode des Italiens et des Allemands, que de trois, comme cela se pratique en France. On sait que la contre-basse française est accordée par quintes en descendant, selon le système général de l'accord du violon, de l'alto et du violoncelle; en sorte que les trois cordes sont, en partant de la plus élevée, *la*, *re*, *sol*. Dans les contre-basses allemandes et italiennes, les quatre cordes sont accordées par quartes en montant, de manière que l'accord de la contre-basse française se trouve renversé et que les cordes sont, en partant de la plus grave, *la*, *re*, *sol*, *ut*. On a par cet accord l'avantage d'un doigté plus facile, attendu que la main n'a point de sauts à faire, et celui de gagner dans le haut une corde qui est d'une grande utilité pour les passages élevés. Mais on perd au grave le *sol*, note importante qui sert comme *tonique* du ton de *sol*, comme *dominante* du ton d'*ut*, comme quatrième degré du ton de *re*, comme tonique du ton de *la b*, et comme quatrième degré de celui de *mi b*. Si l'on pouvait accorder par quartes ascendantes, en partant de *sol*, ce désavantage

(1) Sur la demande de M. Rossini, M. Dragonetti a fait fabriquer à Londres sous ses yeux, un *archet modèle* qu'il a envoyé à l'Ecole royale de musique. M. Gand, luthier, rue Croix-des-Petits-Champs, n° , a été chargé d'en confectionner d'après ce modèle ; les diverses sociétés musicales de France pourront s'adresser à lui pour s'en procurer.

serait évité, et l'on aurait *sol, ut, fa, si b*; mais cette dernière note, *si b* présenterait de grandes difficultés de doigté dans le ton d'*ut*, et dans tous ceux qui auraient des dièzes à la clé. Enfin il resterait la ressource d'accorder irrégulièrement comme on le fait pour la guitare; par exemple, en partant de la plus grave *sol, ut, fa, ut*; mais on doit éviter dans les instrumens d'orchestre les irrégularités qui obligeraient les artistes à partager leur attention entre les difficultés de la lecture et celle du mécanisme de leur instrument. Toutes ces considérations bien pesées ont fait voir des difficultés égales de part et d'autre, et le comité a ajourné sa résolution définitive.

Nous avons pensé que les artistes ne verraient pas sans intérêt ces détails qui se rapportent à l'un des points les plus importans de la musique : l'effet des orchestres.

DE L'OPÉRA EN FRANCE,

par M. Castil-Blaze.

DEUXIÈME ÉDITION [1].

Presque tous les livres qui ont été faits en France sur la musique dramatique et sur les théâtres chantans, ont été écrits par des littérateurs dont l'ignorance en musique était complète, et qui n'ont considéré cet art, que comme un accessoire de la poésie. De là, les hérésies musicales qui s'étaient répandues dans la société, et qui, à force d'être répétées, avaient fini par être considérées comme des vérités incontestables, et par devenir proverbes. Personne n'avait songé à demander à ces risibles législateurs du Parnasse de l'harmonie les titres de leur mission. Les journaux, dont ils disposaient, répétaient à l'envi leurs axiomes, et pervertissaient le goût d'une nation qui n'était

(1) 2 Vol. in-8, prix 12 fr., Paris, chez l'auteur, rue du Faubourg Montmartre, n° 9.

que trop portée à n'avoir que de fausses idées sur cette matière; enfin, l'art et les artistes étaient dans une sorte d'état d'oppression; ceux-ci étaient même les seuls qui, parmi nous, n'eussent pas le droit d'avoir une opinion et de la publier.

Tout cela est changé depuis sept ou huit ans; une direction plus saine a été donnée aux idées; la plupart de nos journalistes ne font plus sourire de pitié les connaisseurs lorsqu'ils parlent de musique; le public n'est plus étranger aux notions de cet art; enfin, une révolution s'est faite, et cette révolution, il faut l'avouer, a été provoquée par l'écrivain spirituel dont je me propose d'examiner l'ouvrage. Le premier, il osa attaquer les préjugés communément répandus; le premier, il fit voir que, dans le drame musical, la musique doit occuper la première place; que l'expression dramatique ne consiste point dans une imitation matérielle des objets; que l'effet du chant est inséparable de l'accompagnement; que la prosodie n'est qu'une condition accessoire; que le rythme est beaucoup plus important, et que nos poètes d'opéra n'en ont eu aucune idée; que le savoir est nécessaire au musicien; enfin, qu'on ne doit point écrire sur la musique, à moins de savoir ce que l'on dit. M. Castil-Blaze développa d'une manière piquante toutes ces idées, et beaucoup d'autres, dans la première édition de son livre *de l'Opéra en France*, qui parut en 1820, et qui fut enlevée promptement. Les littérateurs jetèrent d'abord les hauts cris; mais furent bientôt contraints au silence par la polémique intéressante de la *chronique musicale*, que M. Castil-Blaze fut chargé de rédiger dans le journal *des Débats*, où il acheva de rendre populaire une doctrine qui jusqu'alors n'avait été connue que des artistes. Homme d'esprit, il était en état de repousser les attaques de ses antagonistes; et il avait sur eux l'avantage d'être musicien instruit, et d'avoir étudié long-temps l'objet qu'il traitait.

Les divisions du traité de *l'Opéra en France* renferment des aperçus neufs et instructifs sur tout ce qui peut intéresser dans le drame musical. A une introduction histori-

que fort bien faite succèdent, dans le premier volume, quatorze chapitres qui traitent *des paroles, de la musique, de l'expression musicale, de l'imitation, de la mélodie, de l'harmonie, de la composition, des effets de la musique, des voix et du chant vocal, des emplois et des rôles, des instrumens, de l'orchestre, du chant instrumental, de l'accompagnement* et *de l'exécution.* Le second volume a pour objet l'analyse des formes de chaque morceau qui entre dans la composition d'un opéra, comme *ouverture, air, duo, quatuor, finale*, etc. Il est terminé par trois chapitres curieux, qui ont pour titres : *S'il faut être musicien pour bien juger de la musique et pour écrire sur cet art; de l'Opera en Province; des musiciens.* La nouvelle édition s'est enrichie d'un *essai sur le drame lyrique et les vers rythmés.*

J'ai dit que M. Castil-Blaze a traité avec développement et connaissance de cause tous les objets qu'il a abordés dans son livre. Mais parmi les divers chapitres, ceux qui se rapportent à l'*expression musicale*, à l'*imitation*, aux *effets de la musique* et à l'exécution sont surtout de main de maître. La plus saine doctrine règne dans celui de l'expression et de l'imitation. « Vouloir que la musique « peigne la flatterie, la fatuité, l'entêtement, l'opti- « misme, etc., dit M. Castil-Blaze, est une prétention « bien hasardée [1]. Il faut avoir pour cet art tout l'aveugle- « ment de l'enthousiasme pour se persuader que les teintes « faibles de ces demi-caractères puissent être rendues par « des accens dont le vague se fait quelquefois sentir dans « le langage des grandes passions; mais c'est porter trop « loin la manie des paradoxes que de refuser à la musique « toute espèce d'expression [2].

« Quoi! les œuvres immortels des Jomelli, des Haydn, « des Mozart, des Cimarosa; cette mélodie enchanteresse, « cette harmonie riche d'images et d'effets, ne seraient « donc qu'un vain bruit propre tout au plus à amuser

(1) C'est cependant celle de Grétry; voyez *Essais sur la Musique*, tome III.

(2) *L'expression musicale mise au rang des chimères*, par Boyé.

« l'oreille sans émouvoir le cœur? Et comme les rayons « lumineux qui s'échappent du prisme, les sons ne nous « présenteraient donc qu'une variété brillante et sans ob- « jet? O vous, qui seriez assez faibles pour céder à des « sophismes, assez mal organisés pour adopter de sem- « blables erreurs, lisez l'histoire de cet art, vous verrez « qu'il a fait dans tous les temps les délices de l'homme; « et si vous êtes insensibles à ses charmes, jugez au moins « de son pouvoir par ses miracles. »

M. Castil-Blaze reconnaît que la musique est susceptible d'exprimer les passions, les situations violentes ou douces de l'ame; mais que ses accens étant vagues et ses moyens peu variés, elle a besoin du secours de la parole pour préciser les nuances de ces passions et de ces sentimens. Il fait surtout remarquer l'erreur de ceux qui se persuadent qu'il y a dans le chant une mélodie indépendante de l'accompagnement, et démontre que la voix tire une grande partie de sa puissance de l'instrumentation. Même dans la simplicité de l'ancienne école, cette coopération de l'accompagnement se fait vivement sentir; car si l'on suppose que le chant ravissant de l'air de Piccini *Se'l ciel me divide* est séparé de ses deux violons, alto et basse, et celui du duo de l'olympiade de Paisiello *Ne' giorni tuoi felici,* isolé de son mouvement d'orchestre, on verra que ces deux chefs-d'œuvre perdent la plus grande partie de leur effet, et deviennent même inintelligibles en plusieurs endroits.

Au milieu des choses excellentes et d'une vérité incontestable dont ce chapitre abonde, il est un paragraphe qui a pu être dicté par les premières impressions de l'auteur, mais que je suis étonné de retrouver dans cette édition, les idées de M. Castil-Blaze s'étant modifiées par un plus mûr examen, comme on a pu le voir dans ses articles du journal des *Débats.* Voici le paragraphe :

« Leur muse (celle des Italiens), qui excelle à peindre « les douces affections de l'ame, et qui réunit la noblesse « à l'amabilité, *est rarement dramatique et presque ja- « mais tragique,* soit qu'elle juge que les passions dont

« l'expression est trop forte ne sont pas du ressort de la « musique, soit qu'elle craigne que ses tableaux ne devien- « nent désagréables pour être trop vrais. Qui pourrait « reconnaître les terribles imprécations que le grand Cor- « neille a mises dans la bouche de Camille, en entendant « le duo charmant et gracieux qu'elle chante avec son « meurtrier, dans l'opéra de Cimarosa? L'air de Tancrède, « *Di tanti palpiti*, ne conviendrait-il pas mieux à Babet, « présentant le muguet et la fleur d'orange à son amant, « qu'au héros de Syracuse, au redoutable rival d'Or- « bassan? »

Sans vouloir discuter ce qui, dans ces lignes, se rapporte au duo de Cimarosa, afin de n'être pas entraîné trop loin, je ferai observer à M. Castil-Blaze qu'en écrivant ce paragraphe il n'a point pensé aux deux morceaux admirables que je viens de citer, à quelques scènes de Majo, ni à l'air si pathétique de Leo dans *Demofoonte, misero pargoletto*. En ce qui concerne l'air de Tancrède, il paraît avoir été préoccupé de la scène de la tragédie de Voltaire, en le jugeant; mais ce n'est pas ce que le musicien avait à rendre dans le rondeau *Di tanti palpiti*. Le sentiment exprimé dans le vers

A tous les cœurs bien nés que la patrie est chère!

a été exprimé de la manière la plus heureuse dans le premier récitatif. Mais par une transition naturelle, le poète porte la pensée du héros sur sa maîtresse; c'est le sujet du rondeau. C'est l'amant d'Aménaïde qui parle, ce n'est point le rival redoutable d'Orbassan. Celui-ci se montre dans le duo *Il vivo lampo*.

Si M. Castil-Blaze insiste sur la nécessité d'exprimer autant que cela se peut les sentimens et les passions, il s'élève avec raison contre les imitations matérielles et puériles, qui échappent toujours à l'attention de l'auditeur, et qui, fussent-elles comprises, ne seraient pas meilleures. Il fait à ce sujet les réflexions suivantes, qui sont fort sensées :

« L'expression musicale, quoique riche en images et « en effets, a cependant des bornes qu'il faut bien se gar-

« der de franchir : toute tentative de ce genre ne sert qu'à
« montrer l'impuissance de l'art et la sottise de l'artiste.
« L'un imagine de peindre un orage; l'autre le lever de
« l'aurore; l'autre, une noce villageoise; enfin, il est des
« compositeurs qui poussent leur ridicule présomption
« jusqu'à tenter l'imitation d'une bataille : que produisent-
« ils ? du bruit, et rien que du bruit. L'expression instru-
« mentale est trop vague; il n'y a que les paroles ou la
« représentation muette des objets qui puissent donner à
« la musique cette clarté qui lui manque, et rectifier les
« fausses interprétations de l'auditeur sur les sensations
« qu'on se propose de lui faire éprouver. »

Ce chapitre est terminé par des remarques piquantes sur les bornes de l'expression, et sur des similitudes de motifs employés par les compositeurs dans des situations opposées. Celui qui a pour objet *les Effets de la musique*, n'est pas susceptible d'analyse, parce que les aperçus qu'il contient se succèdent avec rapidité; il faut le lire d'un bout à l'autre pour en bien saisir l'esprit. On trouve, dans le chapitre *des emplois et des rôles*, le même esprit d'observation qui brille dans tout l'ouvrage, et des remarques fort justes, sur les ridicules dénominations des rôles de notre opéra-comique. « Nous avons déja, « dit M. Castil-Blaze, les Laruette, les Trial, les Juliet, « les Elleviou, les Philippe, les Gavaudan, les Solié, les « Martin, les Dugazon, les Regnault, les Boulanger, etc., « Nous aurons les Pierre, les Paul, les Auguste, les Ca- « roline, les Victorine, les Clara, etc.; et chaque acteur « laissera son nom à son emploi. Je ne vois pas que nos « voisins aient adopté cette bizarre nomenclature; et je ne « sache pas qu'un acteur s'annonce en Italie pour jouer « les Marchesi, les David, les Raffanelli, les Faustine, les « Billington, les Catalani : certes ces noms ont laissé d'au- « tres souvenirs que ceux des Laruette, des Trial, etc. ». Il est certain qu'il ne doit y avoir au théâtre que des dénominations fondées sur la qualité des voix, et qu'on ne devrait avoir que des premiers et des seconds ténors, des basses chantantes et non chantantes, des contraltos, des

premières et secondes femmes; cela dit tout. Je présume que la facilité de fixer dans un engagement les rôles qu'un acteur doit jouer, a déterminé les directeurs de spectacles à conserver les divisions bizarres dont se plaint l'auteur de *l'Opéra en France.*

Plusieurs journalistes ont reproché à M. Castil-Blaze de vanter les compositeurs étrangers aux dépens des nôtres : ce reproche est injuste ; car M. Blaze saisit toutes les occasions de rendre à Grétry, à Méhul, à Boyeldieu, à Auber la justice qui est due à leur talent. Il est vrai qu'il fait quelquefois des observations critiques sur la forme des morceaux et sur des améliorations désirables dans notre musique dramatique; mais personne ne connaît mieux que lui cette musique, et ce n'est pas une des moindres qualités du livre que j'examine que l'érudition musicale qu'on y trouve à chaque page. Il a fallu une étude approfondie de tous nos opéras pour connaître aussi bien les morceaux qu'ils renferment, et pour être en état d'en donner une analyse aussi minutieuse.

Dans la nouvelle édition de son livre, M. Castil-Blaze a continué ses observations sur tout ce que nous avons de nouveau, soit en musique française, soit en musique italienne. On sait que c'est depuis l'époque où la première édition a été publiée que la musique de Rossini s'est naturalisée parmi nous, et que plusieurs compositeurs français, tels que MM. Auber, Hérold, etc. ont donné à leur réputation l'éclat dont elle brille; ces circonstances recommandent au public la nouvelle édition du traité *de l'Opéra en France*; je ne doute pas que le brillant succès de cet ouvrage ne se soutienne long-temps.

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

En revoyant M[me] Pisaroni dans *la Donna del Lago*, nous nous sommes convaincus que cette virtuose a conçu

le rôle de Malcolm à peu près comme Talma en avait établi quelques-uns, c'est-à-dire, en sacrifiant une partie de ce rôle à l'effet d'une ou de deux scènes. Nous ne prétendons point discuter les avantages et les inconvéniens de cette manière, parce que cela pourrait nous entraîner trop loin; la question, d'ailleurs, a été agitée plusieurs fois dans les principaux journaux à propos de notre grand comédien; mais nous avons jugé nécessaire de constater le fait.

A la seconde représentation de *la Donna del Lago*, Mme Pisaroni a montré le même mélange de beautés et de défauts qu'on avait remarqué à la première, pendant toute la durée du premier acte et dans une partie du second; Mais l'air *Ah! si pera* a été rendu par elle avec la même supériorité qui avait déjà transporté les spectateurs. Dans ce morceau, l'intention dramatique et l'exécution sont également admirables; il est fâcheux seulement qu'on soit obligé d'attendre, pendant près de trois heures, ce moment de plaisir.

— Nous n'avons point encore parlé des débuts d'une jeune actrice, nommée Mlle Otz, qui, venue du Hâvre, s'est fait entendre dans quelques pièces, et notamment dans *le Billet de loterie*, *le Tableau parlant*, et *les Voitures versées*. Nous avons voulu la voir plusieurs fois avant de donner notre avis sur sa voix et sur son talent. Le résultat de nos observations est que cette jeune personne est douée d'une jolie voix, qu'elle a de la facilité, et surtout un accent flatteur qui la rend propre à chanter avec expression; mais qu'elle ignore les principes de l'art du chant, et qu'elle a besoin de travailler sa mise de voix et sa vocalisation. On dit qu'elle a senti ce qui lui manque à cet égard, et qu'elle vient de se confier aux soins de M. Ponchard. Un travail suivi entre les mains d'un tel maître ne peut manquer de lui faire faire de rapides progrès.

—Le théâtre de l'Opéra-Comique éprouve en ce moment une espèce de crise. Le besoin de nouveautés s'y fait sentir; le public en réclame, et cependant les ressources qu'on

prépare ne paraissent pas devoir être prêtes de sitôt. Les répétitions de l'opéra de M. Berton intitulé *Les Petits Appartemens*, se continuent, mais lentement et sans énergie. On avait songé à la remise des *Comédiens ambulans*, ancien opéra de Devienne; mais après l'avoir essayé, on a été forcé d'y renoncer, à cause de la faiblesse de la musique, qui est peu digne de l'auteur *des Visitandines.*

On parle de deux ouvrages dont la représentation ressemblerait à une espèce de conspiration contre deux autres théâtres; ce sont *les Deux Figaro*, musique de M. Aymon, qu'on voudrait opposer à l'opéra du même nom, musique de M. Caraffa, qui doit se jouer à l'*Odéon*, peu après l'ouverture de ce théâtre. Mais par compensation, *on dit* que M. Caraffa aurait été invité à écrire la musique d'un opéra en trois actes, dont le sujet serait le même que celui de *Mazaniello* de MM. Scribe et Auber, qu'on doit mettre en répétition à l'Académie royale de musique, le mois prochain. Tous ces mystères seront bientôt éclaircis.

—*Macbeth* sera représenté à l'Opéra mercredi, 27 de ce mois. On dit beaucoup de bien de la musique de cet ouvrage : elle est de M. Chelard.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Le début de Mlle Albini, qui a eu lieu le 26 mai sur le théâtre de Madrid, a été précédé par un événement singulier, dont il n'y avait point eu d'exemple jusqu'ici. Dès la veille, il y avait, à onze heures du soir, des personnes *qui faisaient queue* à la grille des bureaux, et qui consentirent à passer la nuit *à la belle étoile* pour se procurer des billets, qu'on ne devait distribuer qu'à dix heures le jour de la représentation. Qoique le public parisien aime fort le spectacle, il n'est point encore arrivé à ce degré d'empressement. Le succès de la débutante a répondu à l'opinion favorable qu'on s'était formée d'avance de son talent. Les

plus vifs applaudissemens l'ont accueillie à son entrée en scène. Une émotion visible la domina pendant tout le morceau *Fra tanti regi e popoli ;* mais à la cavatine *Bel raggio lusinghier* elle reprit tous ses avantages, et chanta avec tant de goût, avec une voix si pure et si fraîche que l'auditoire fut pendant plusieurs minutes dans une sorte de délire. Le reste de la représentation n'a pas été moins satisfaisant, et le triomphe de M^lle^ Albini a été complet. Des personnes qui l'avaient entendue à Paris, l'ont trouvée très supérieure à ce qu'elle avait été dans cette capitale, et attribuent ce changement à l'accueil favorable qu'elle a reçu à Madrid. Nous avons toujours pensé que les dilettanti du théâtre Favart ont été injustes envers cette cantatrice, et n'ont pas su discerner tout ce qu'on pouvait en faire en l'encourageant. Nous avons exprimé notre opinion à cet égard dans la *Revue musicale.*

La personne qui donne les détails qu'on vient de voir dans une lettre que nous avons sous les yeux, fait le plus grand éloge de Magiorotti dans le rôle d'Assur.

— M. Strunz, compositeur distingué dans plus d'un genre, dont le talent est estimé de tous les artistes, nous écrit de Barcelone, le 23 mai :

« Ce pays offre peu de ressource à la musique, cependant parmi les artistes dramatiques que nous avons eus ici depuis quatre ans, il faut distinguer M. Magiorotti, première basse chantante que la cour de Madrid nous a enlevé il y a quinze mois. Cet artiste, quoique très jeune encore et dans le commencement de sa carrière, a déjà atteint le but auquel sont parvenus les bouffes les plus célèbres de l'Italie. Une belle voix d'une étendue convenable, une méthode excellente et un physique séduisant sont les qualités principales de M. Magiorotti, qui y joint un talent de comédien supérieur. Voici ce qu'on m'en écrit de Madrid, où l'on fait beaucoup d'efforts pour le retenir :
« On a repris le cours des représentations théâtrales à Ma-
« drid par les opéras d'*Elisa è Claudio* et de *la Gazza*
« *ladra.* M. Magiorotti, notre première basse chantante,

« a été supérieur à tout ce que nous avions eu jusqu'à présent. Dans le rôle de Fernando, il nous a souvent rappelé Galli (dans son bon temps), et dans le *quintetto* il a tiré des larmes de tous les spectateurs [1]. Mademoiselle Albini vient d'arriver ici; le public, qui connaît les succès que cette cantatrice a obtenus à Barcelone et à Paris, montre une impatience extrême de la voir. »

— Parmi les nouvelles les plus récentes d'Italie, on trouve un éloge pompeux du talent que M^me^ Violante Camporèse a déployé dans l'opéra de *Ricciardo è Zoraïde*, qu'on vient de représenter au nouveau théâtre d'Ancône. Depuis plusieurs années cette cantatrice ne s'était point fait entendre dans sa patrie; on assure que sa voix, loin d'avoir perdu de son volume et de sa fraîcheur, a plutôt gagné sous le rapport de l'étendue et du timbre.

Turin. On a représenté au petit théâtre d'Angenne, le 27 mai, un opéra bouffe qui a pour titre : *Amor la vince, ossia la vigilanza delusa*. Cet ouvrage avait été écrit pour le théâtre de Lucques. Le compositeur, Joseph Mazza, est très jeune, ou plutôt est encore un enfant; cependant, parmi plusieurs morceaux qu'on cite avec éloge, on remarque un quintetto et un sestetto qui ont produit de l'effet. C'est une composition *alla Rossini*; mais il était difficile que ce fût autre chose qu'une imitation, l'auteur n'ayant point encore atteint l'âge de treize ans.

— On nous communique l'extrait d'une lettre écrite de Naples, qui nous paraît curieux par le fait qu'il annonce, la clôture du théâtre de Saint-Charles; le voici :

« N'en déplaise au *Globe*, madame Pasta a été ici fort

(1) M. Magiorotti serait peut-être une ressource pour l'administration, dans le cas où elle ne pourrait engager Lablache. M. Strunz est bon juge, et l'on peut s'en rapporter à lui. Il est temps de songer à cet emploi; Galli ne peut plus chanter sans faire apercevoir la fatigue; Zuchelli est bon pour le genre bouffe, mais insuffisant pour l'opera seria. (*Note du Rédacteur.*)

goûtée[1]; elle n'avait pas seulement à vaincre les préventions fanatiques des *fodoristes*, mais encore le découragement que devait lui causer l'orchestre le plus médiocre et le plus misérable entourage (j'excepte Rubini). Ce fut une grande douleur pour moi de voir partir Lablache quelques jours après l'arrivée de madame Pasta, nous aurions eu Sémiramis, et le plus bel Assur qui soit au monde. Voilà Saint-Charles fermé faute d'argent, de sujets et de directeur. Vous aurez, selon toute apparence, Lablache avant nous; même en le possédant, vous aurez quelque chose à m'enviersi vous ne l'entendez pas dans l'*ultimo giorno di Pompei.* »

— Le théâtre *Nuovo*, de Naples, s'est ouvert de nouveau par la première représentation d'un opéra *semi-seria*, de Donizetti, intitulé *Due ore in tre anni* (Deux heures en trois ans). Cet ouvrage a eu du succès; on cite particulièrement un chœur de Tartares au second acte comme un morceau distingué.

—Dans la troupe équestre d'Alexandre Guerra, qui donne maintenant des représentations à Milan, se trouve la femme d'un écuyer nommé *Vansuest*, qui assure être la fille de Mozart, qu'elle écrit *Moyzart*. C'est un mensonge manifeste, car Mozart, qui n'a eu qu'une fille, l'avait perdue avant de mourir.

Le 2 juin, on a représenté dans la même ville, au théâtre de la *Scala*, un opéra nouveau sous le titre de *la Selva d'Hermanstadt* (la forêt d'Hermanstadt), musique de Frasi, musicien peu connu jusqu'ici.

(1) Si nous nous en rappportons à un journal littéraire intitulé : *Il Sensale*, qui se publie à Naples, et que nous avons sous les yeux, le succès de madame Pasta n'a pas été général dans cette ville. Tout en reconnaissant son mérite comme actrice, beaucoup de *dilettanti*, plus amateurs d'un chant pur que de la vérité dramatique, lui ont contesté le talent de cantatrice; d'autres, enthousiastes de son jeu pathétique, ont fait peu d'attention aux inégalités de sa voix et à la mollesse de sa prononciation. (*Note du Rédacteur.*)

Le même jour, le petit opéra de *la Vieille*, traduit en allemand d'après la pièce de M. Scribe, musique de F. J. Fétis, a été joué au théâtre de Kœnigstadt, à Berlin, pour la première fois.

ANNONCES.

Méthode de musique vocale, par M. B. Pastou, fondateur de l'école de la lyre harmonique, etc. Op. 15. prix 36 fr. Paris, chez l'auteur, rue de la Vrillière, n° 8.

Nous analyserons cet ouvrage, qui est rédigé sur un plan nouveau.

On trouve chez Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevart des Italiens, n° 11, l'air de *la Donna del Lago, O quante lagrime!* et celui du second acte du même ouvrage, *Ah! si pera*, tels que les chante Mme Pisaroni; on peut se les procurer séparément, ou avec la partition entière dudit opéra.

Le même éditeur vient de publier un quatuor de *Demetrio e Polibio*, que Rossini a composé à l'âge de treize ans. Il y a à Paris une autre édition de ce quatuor, dans laquelle on trouve plusieurs pages que Rossini ne reconnaît pas pour être de lui.

REVUE MUSICALE

PUBLIÉE PAR M. FÉTIS,

PROFESSEUR DE COMPOSITION A L'ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE,
ET BIBLIOTHÉCAIRE DE CET ÉTABLISSEMENT.

N° 20. — JUIN 1827.

EXAMEN DE L'ETAT ACTUEL DE LA MUSIQUE

En Italie, en Allemagne, en Angleterre et en France.

NEUVIÈME ARTICLE

FRANCE.

La révolution, qui changea tant de choses en France, devait exercer son influence sur les arts et particulièrement sur la musique. En exaltant les idées, elle préparait les artistes à produire, et le public à entendre une musique énergique, analogue aux sensations fortes auxquelles on s'accoutumait insensiblement. C'est à cette disposition qu'il faut attribuer le changement subit qui se fit dans le style de l'école française, vers 1790, et le succès qu'obtint la nouvelle manière qui fut mise en vogue par Méhul et par M. Cherubini.

Enthousiaste de la musique de Gluck, et disposé par la nature à sentir vivement l'expression dramatique, Méhul, dont les études musicales n'avaient pas été bien fortes, mais qui avait l'instinct d'une harmonie élégante et pure, comprit que ce qui avait manqué jusqu'alors à la musique française était, outre cette harmonie dont il avait le sentiment, l'adoption de quelques formes italiennes, les

morceaux d'ensemble, les airs réguliers, et l'instrumentation brillante dont Mozart avait donné l'exemple quelques années auparavant dans les *Noces de Figaro* et dans *Don Juan*. Le résultat de ses méditations fut *Euphrosine, ou le Tyran corrigé*, drame lyrique qui fut représenté en 1790. Cet ouvrage, remarquable par la route nouvelle qu'il traçait aux compositeurs français, faisait entendre pour la première fois à l'Opéra-Comique des morceaux d'ensemble d'une facture large et bien proportionnée, un orchestre intéressant et soigné dans ses détails, et contenait le morceau le plus énergique qu'il y ait peut-être jamais eu au théâtre, le duo *Gardez-vous de la jalousie*. C'est aussi dans ce morceau que l'on trouve le premier exemple de ces modulations inattendues qui couronnent la cadence finale, sorte de moyen qu'on a tant employé depuis lors.

Méhul tout entier s'était montré dans *Euphrosine*. Il était facile d'y apercevoir une organisation forte, propre à sentir et à exprimer les situations dramatiques au moyen des ressources de l'harmonie; un chant noble, mais peu varié, souvent lourd et dénué de grace; un esprit élevé, capable de grandes conceptions, mais une ame peu passionnée; la faculté d'arriver à de beaux résultats par le calcul, mais point d'entraînement. Ce n'était point, comme on voit, un talent exempt de défauts : mais ce talent avait une physionomie particulière, individuelle; et l'on est toujours un grand artiste avec cela. Méhul avait en outre l'avantage d'arriver à l'époque la plus favorable au développement de ses facultés; sa vigoureuse harmonie convenait bien plus aux passions révolutionnaires du moment que des chants simples et gracieux; aussi le nombre de ses admirateurs fut-il très considérable.

Les mêmes qualités et les mêmes défauts se retrouvent dans *Stratonice* (1792); dans *Phrosine et Mélidor* (1794); dans *Ariodant* (1799), et dans *Joseph* (1807).

A mesure que Méhul avançait en âge, on s'aperçoit que l'esprit de calcul domine davantage dans ses compositions. La grande réputation de musicien savant dont

M. Cherubini jouissait lui faisait ombrage, et lui faisait sentir d'autant plus vivement l'insuffisance de ses études premières, qu'alors il y avait dans le monde un parti considérable qui attachait beaucoup de prix à la science musicale. Il essaya de suppléer à ce qui lui manquait sous ce rapport par la lecture des livres obscurs qu'on avait sur cette matière; mais, comme il arrive toujours quand les études ne sont pas faites dans la jeunesse, Méhul, sans devenir plus savant, alourdit son talent et remplaça sa première manière par des espèces de formules harmoniques qu'il reproduisit sans cesse dans ses derniers ouvrages; c'est dans cette seconde manière qu'*Héléna, Joanna, Uthal, Gabrielle d'Estrées*, *les Amazones* et plusieurs autres ont été écrits. Il croyait de bonne foi qu'il y a des procédés pour faire de la musique de telle ou de telle école, et disait qu'il savait par quels moyens Cimarosa et Paisiello ont composé leurs opéras! L'erreur où il était à cet égard lui a persuadé qu'il avait fait dans l'*Irato* un opéra bouffon à l'italienne; et, ce qui est vraiment curieux, c'est que presque tous les Français le crurent comme lui, bien qu'il y eût alors un théâtre italien à Paris. Cet ouvrage, qui est d'une bouffonnerie triste, prouve que Méhul manquait de verve comique; cependant, telle était l'illusion du musicien et du public, qu'on crut que l'*Irato* était d'une gaîté folle.

M. Cherubini, dont le nom était déjà célèbre lorsqu'il se fixa en France, en 1788, et qui ajouta à sa réputation par les beaux morceaux qu'il écrivit pour les bouffons du Théâtre de Monsieur, M. Cherubini, dis-je, sentit tout ce qu'il y avait de remarquable dans la nouvelle route que Méhul venait de tracer dans son *Euphrosine;* il abandonna la manière italienne, qu'il avait suivie jusqu'alors, pour adopter la nouvelle qui s'offrait à lui; et, y appliquant sa science profonde et les chants suaves de sa patrie, produisit (en 1791) son opéra de *Lodoïska*. Un air, un trio et le final du second acte de cet ouvrage suffisent pour le placer au rang des chefs-d'œuvre de l'école française, à laquelle il appartient par son style. *Élisa, ou le Mont*

Saint-Bernard (1794), *Médée* (1797), *l'Hôtellerie portugaise* (1798) et *les deux Journées* (1800) mirent le comble à la gloire de M. Cherubini. *Les deux Journées*, où l'on ne trouve pas les longueurs excessives, et le défaut de convenances dramatiques qui déparent les beautés d'*Élisa* et de *Médée*, eurent surtout un succès prodigieux. Il y règne une chaleur véritable, une couleur mélodramatique excellente et une entente admirable des effets d'orchestre. Le final du premier acte, les chœurs et plusieurs autres morceaux contiennent des beautés du premier ordre: on regrette seulement que le chant n'y domine pas; mais, comme je l'ai déjà dit, ce défaut était celui de l'époque : on était alors avide d'émotions fortes plutôt que de sensations douces.

Malgré les observations critiques qu'on pourrait faire sur les compositions dramatiques de M. Cherubini, ces mêmes ouvrages suffiraient pour placer leur auteur au rang des plus illustres; néanmoins ils ne sont qu'une petite partie de ses titres à la gloire. C'est dans la musique sacrée que ce grand musicien s'est élevé à une hauteur prodigieuse. Là, la beauté des chants, la conception *dramatique*, la pureté de style la plus exquise, la science la plus profonde, les effets les plus neufs, tout se trouve réuni ; là, par un art inconnu auparavant, le style ancien et le moderne se réunissent pour former l'ensemble le plus parfait qu'on puisse imaginer. Je ne crains point d'avancer que, dans ce genre, M. Cherubini a créé une manière dans laquelle il n'a point de rival.

M. Lesueur, qui s'était fait une grande réputation par sa musique d'église, plusieurs années avant la révolution, se lança dans la carrière théâtrale en 1793, et débuta par la *Caverne*, ouvrage original, dans lequel, en adoptant les idées nouvelles sur la musique dramatique, il les modifia par la physionomie particulière de sa mélodie. On sait que la musique de M. Lesueur a un cachet d'individualité très prononcé, et qu'elle ne ressemble à aucune autre. Les chœurs de son opéra de la Caverne produisirent un très grand effet dans la nouveauté, et procurèrent à

l'ouvrage un grand nombre de représentations. A la *Caverne* succédèrent les opéras de *Paul et Virginie* (1794) et de *Télémaque* (1796), qui étaient chacun dans un genre différent, mais se rapprochant plus ou moins de l'harmonie vigoureuse qui était alors en vogue.

Vers le même temps, M. Berton, adoptant en partie cette manière énergique, jetait les fondemens de sa renommée dans *les Rigueurs du cloître*, *Montano et Stéphanie*, et *le Délire*. M. Boïeldieu préludait à ses brillans succès par *Zoraïme et Zulnar*; enfin les compositeurs dont le talent semblait le moins propre à suivre la nouvelle route, se voyaient contraints de s'y jeter; Grétry donnait *Guillaume Tell*, *Lisbeth* et *Élisca*; Dalayrac composait *Camille* ou *le Souterrain*, et Martini faisait représenter *Ziméo*. Une sorte de fièvre agitait toute la nation et poussait tous les arts dans un système d'exagération qu'il fallait adopter si l'on voulait obtenir quelque succès. Ce système d'ailleurs était nouveau; il enrichissait la musique d'effets inconnus auparavant, et avait pour résultat de perfectionner le talent des instrumentistes. On ne se doutait point alors qu'il serait l'origine d'une musique nouvelle qui nous viendrait de l'Italie; c'est cependant du mélange de ce système avec les cantilènes italiennes, modifié par le génie, qu'est née la musique de Rossini.

Quarante-cinq musiciens, provenant du dépôt des gardes françaises, avaient été réunis par M. Sarrette, en 1789, pour former le noyau de la musique de la garde nationale de Paris, avec l'autorisation du commandant général, M. de La Fayette. Au mois de mai 1790, le corps municipal prit à ses frais cette musique, qui fut portée au nombre de soixante-dix-huit musiciens, pour continuer à faire le service de la garde nationale, et celui des fêtes publiques. Plusieurs artistes d'un mérite distingué s'étaient réunis à ce corps; mais la garde nationale soldée ayant été supprimée au mois de janvier 1792, et la municipalité n'ayant plus de fonds pour cet objet, dans le but d'empêcher la dispersion de plusieurs artistes célèbres qui se disposaient à quitter la France, et afin d'arrêter la

ruine de l'instruction musicale, que la destruction des maîtrises de cathédrales faisait craindre, M. Sarrette, au mois de juin de la même année, obtint de la municipalité de Paris l'autorisation d'établir une école gratuite de musique.

Cette école fournissait, pendant la guerre, des corps nombreux de musiciens aux quatorze armées de la république. Attendu les services qu'elle rendait, le gouvernement accorda des fonds pour le traitement des professeurs. Au mois de brumaire de l'an 2 (novembre 1793), la convention nationale adopta le principe d'organisation du Conservatoire, sous le titre d'*Institut national de musique*; mais la terreur qui désolait alors la France et qui choisissait ses victimes jusque dans le sein de la convention, ne laissait point le temps de songer à faire fleurir les arts, et le décret qui ordonnait la formation de l'Institut national de musique resta sans effet jusqu'au mois de thermidor de l'an 3 (1795). Sur le rapport de Chénier, la convention nationale rendit une loi, le 16 de ce mois, portant création du *Conservatoire de musique*. Elle fixa le nombre des élèves à six cents, et celui des professeurs à cent quinze. Une autre loi du même jour assignait le bâtiment des *Menus-Plaisirs* pour le local de cette école, et ordonnait qu'elle y fût installée *sans délai* : mais telles sont les difficultés qu'on rencontre dans l'exécution des choses les plus utiles, que, malgré les ordres réitérés du ministre de l'intérieur, ce local ne fut libre qu'au mois de brumaire de l'an 5 (novembre 1796), et que les professeurs ne commencèrent leurs travaux que dans le mois suivant.

Une activité et une intelligence rares de la part du directeur, le zèle des professeurs, et l'émulation des élèves, eurent bientôt réparé la perte du temps ; car le concours de l'an 6 présente parmi les élèves couronnés : M^lle^ Chevalier (depuis M^me^ Branchu) pour le chant; M. Pradher, pour le piano; et des instrumentistes qui sont aujourd'hui les soutiens de nos orchestres, tels que MM. Giles, pour le hautbois; Judas, pour le basson, et Franco (Dacosta),

pour la clarinette. Peu d'années s'écoulèrent avant que l'établissement eût acquis une réputation telle, qu'il suffisait à un musicien de porter le titre d'*élève du Conservatoire*, pour inspirer la confiance et pour être considéré comme un artiste estimable. Tous ceux qui appartenaient à cette école célèbre, lui apportaient en tribut la gloire de leurs succès, et en jouissaient moins pour eux que pour elle. Ses concerts, auxquels on donnait le titre modeste *d'exercices*, étaient célèbres dans toute l'Europe; jamais la symphonie n'avait été exécutée avec autant de feu et de précision; jamais la France n'avait possédé une réunion aussi nombreuse de talens distingués; jamais le goût de la musique n'avait été plus vivement excité parmi ceux qui n'étaient pas absolument étrangers à ce bel art. Un homme, doué d'une organisation si parfaite qu'il ne s'en trouvera peut-être plus un semblable, Garat, chanteur prodigieux, dont le nom est un éloge, Garat, qui, selon Sacchini, était *la musique même*, Garat, dis-je, donnait à la France ce qu'elle n'avait point encore eu, des chanteurs qui sussent chanter. Plantade et Richer le secondaient en professeurs habiles; à M^me^ Branchu, que j'ai déja nommée, se joignirent successivement Roland, Nourrit, Despéramont, Ponchard, Levasseur, M^mes^ Philis, Hymm (Albert), Duret, Rigaut, et une foule d'autres, qui jusqu'à ce jour ont alimenté nos théâtres. Plus de deux mille instrumentistes en tous genres, formés par les soins de MM. Rode, Baillot, Kreutzer, Romberg, Levasseur, Frédéric Duvernoy, Domnich, Salentin, Ozi, Delcambre, Lefebvre, Wunderlich, Adam, Ladurner et Pradher; et, parmi ces instrumentistes, des talens remarquables tels que Kreutzer le jeune, les Habeneck, Mazas, Vogt, Tulou, Dauprat, Kalckbrenner, Zimmermann, Herz, etc., etc.; une école de composition, fondée pour la première fois en France sous de véritables principes; une collection d'ouvrages élémentaires pour l'enseignement, fruit des recherches, des méditations et des discussions des savans professeurs de l'établissement, avec la coopération de MM. Cherubini, Gossec, Méhul, Lesueur, Catel, Ber-

ton et Boïeldieu, ouvrages qui sont restés classiques et qu'on a traduits dans toutes les langues de l'Europe; tels sont les résultats de l'institution du *Conservatoire de musique*, de cette école que ses ennemis ont appelée *une coterie*, et qui ne s'est vengée qu'en élevant la musique française au niveau de celle de l'Allemagne et de l'Italie.

Tandis que l'art musical cheminait parmi nous dans une route d'amélioration, un changement notable se faisait dans la disposition des esprits. La véhémence révolutionnaire avait fait place à des mœurs plus douces, sinon plus pures. Le besoin du luxe dont on avait été privé pendant plusieurs années commençait à se faire sentir dans l'ame des républicains; on réfléchissait sur les exagérations auxquelles on s'était livré; la musique avait participé de ces exagérations. Un certain monde, qu'on a appelé depuis *la Société du Directoire*, cherchait à éloigner tout ce qui pouvait rappeler les événemens affreux dont on avait été le témoin, et adoptait tout ce qui semblait analogue au nouvel état de choses; dans ces circonstances, Della-Maria parut; il débuta par son *Prisonnier* sur la scène de l'Opéra-Comique, et fit tourner toutes les têtes.

Les conceptions de ce compositeur n'étaient pas d'un ordre élevé; mais des chants naturels et gracieux, une instrumentation légère et élégante, et surtout le jeu d'Elleviou et de madame Saint-Aubin, procurèrent à son ouvrage un succès d'enthousiasme qui eut beaucoup d'influence sur la musique dramatique. Témoins de ce succès, les compositeurs reconnurent que le goût de la nation la portait naturellement vers une musique simple et facile, et qu'elle n'était point assez avancée pour aimer des compositions d'un ton plus sévère. Un mouvement rétrograde s'établit insensiblement; Solié, Gaveaux, Tarchi, eurent des succès avec des chansonnettes et des romances; aux grands ouvrages dont j'ai parlé succédèrent *l'Opéra comique*, *le Secret*, *le Jokey*, *le Chapitre second*, *Trente et Quarante*, *le Petit Matelot*, *le Traité nul*, *Adolphe et Clara*, etc. Nos plus habiles musiciens, entraînés par l'exemple, essayèrent de modifier leur talent; M. Cherubini donna

la Punition et *la Prisonnière;* M. Berton, *le Souper de famille, le Dénouement inattendu, le Grand Deuil* et *le Concert interrompu;* Méhul, *l'Irato, une Folie* et *le Trésor supposé;* mais comme ce genre de musique n'était ni dans leur goût, ni dans leur manière habituelle, ils y réussirent moins que ceux qui leur avaient donné l'exemple. M. Boieldieu saisit plus heureusement le ton de l'opéra-comique qui convenait aux Français, et, sans tomber dans la trivialité, trouva des chants qui devinrent populaires. On connaît le succès du *Calife de Bagdad* et de *ma Tante Aurore*, succès qui s'est soutenu jusqu'aujourd'hui.

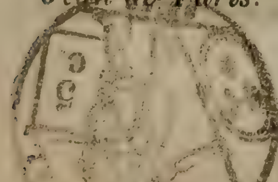
Ce fut au milieu de ce changement de direction de la musique dramatique qu'Elleviou entreprit de remettre en vogue les ouvrages de Grétry et de Monsigny; le succès surpassa son attente. *L'Ami de la Maison, Richard, le Roi et le Fermier, le Déserteur* enchantèrent de nouveau les oreilles françaises, et causèrent des transports plus vifs qu'ils n'avaient fait dans la nouveauté. Ce fut le coup de grace pour les opéras qui avaient vu le jour dans le cours de la révolution. Les gens de lettres redevinrent les législateurs des théâtres lyriques et opprimèrent de nouveau les musiciens. Un critique célèbre de ce temps-là, Geoffroi, déclara une guerre quotidienne à Méhul, à Cherubini, à Gluck; Mozart même, Mozart, malgré ses délicieuses mélodies, ne trouva point grace devant l'Aristarque. Le Conservatoire, insulté dans ses chefs, prit parti contre l'opinion publique. Alors cet établissement devint en effet le centre d'une coterie. Des jeunes gens pleins de verve, indignés de voir qu'on osait attaquer la musique qu'ils aimaient, dénigrèrent à leur tour celle qui avait le don de plaire généralement; il fut convenu que le public n'entendait rien à cet art, qu'on ne devait point songer à lui, et que les compositeurs ne devaient avoir d'autre juges qu'eux-mêmes. On conçoit les conséquences de pareils principes; les choses en vinrent au point qu'un homme qui aurait proposé de faire du chant aurait passé pour un pauvre musicien. Cela dura depuis 1802 jusqu'en 1810.

Cependant quelques artistes plus sensés songèrent à éta-

blir un genre mixte où les beautés de l'harmonie se trouveraient réunies à des chants simples et faciles, tels qu'ils convenaient au public. Nicolo Isouard, qui s'était fixé en France depuis peu, et qui était musicien plus instruit qu'on ne le croît communément, après avoir donné plusieurs ouvrages médiocres, fit voir qu'il était en état de mieux faire dans *Michel Ange*, dans *l'Intrigue aux fenêtres*, dans *Joconde*, et surtout dans *Jeannot et Colin*. M. Catel, déjà connu par de la musique instrumentale estimée; par un *Traité d'Harmonie*, dont la publication avait fait époque, et par son opéra de *Sémiramis*, tenta d'agrandir les formes de l'opéra-comique proprement dit, et réussit dans *l'Auberge de Bagnères* et dans *les Artistes par occasion*. Mais quoique les finales du premier de ces ouvrages et un trio du second fussent des morceaux excellens; quoique le grand opéra des *Bayadères* et le drame musical de *Wallace* du même auteur continssent des beautés fort remarquables, M. Catel ne jouit jamais de toute la réputation qu'il méritait. On convenait que sa musique était gracieuse, élégante; mais on lui reprochait de manquer d'invention. Le dégoût qu'il éprouva de son peu de succès l'a décidé à quitter la carrière dramatique, quoiqu'il ne fût pas âgé.

Vers 1807, un homme qui jusque là n'avait été connu que par quatorze opéras médiocres, représentés en Italie, et par la chute de trois ou quatre ouvrages sur les théâtres de Paris, Spontini acquit tout à coup une grande réputation par ses opéras de *la Vestale* et de *Fernand Cortèz*. Un poème intéressant et bien coupé, selon les idées du temps; une musique forte d'expression dramatique, quoiqu'elle fût mal écrite, mal prosodiée et mal instrumentée, procurèrent au premier de ces ouvrages un succès tel qu'on n'en avait point eu d'exemple depuis l'époque de Gluck. Toute la France voulut voir *la Vestale*, et cet opéra, conjointement avec *Fernand Cortèz*, fut la ressource principale de l'Académie royale de musique pendant près de vingt ans.

De retour d'un long voyage en Russie, M. Boieldieu reparut sur la scène de l'Opéra-Comique par son opéra de *Jean de Paris*. Un sorte de lutte s'engagea entre lui et



Nicolo. Celui-ci se faisait remarquer par une grande facilité, une fécondité rare, mais soignait peu ses ouvrages, et semblait vouloir l'emporter plutôt par leur nombre que par leur qualité; son antagoniste, au contraire, homme de goût et de tact, finissait les siens avec un soin extrême, et ne risquait rien qui fût d'un effet douteux, ou qui pût compromettre sa renommée. Ces deux compositeurs, et M. Berton, étaient à peu près seuls en possession du théâtre de l'Opéra-Comique.

Telle était la situation de la musique en France, en 1814, époque où des revers inouïs précipitèrent du trône l'homme extraordinaire que son génie y avait placé, et y ramenèrent la dynastie des Bourbons. Toute révolution entraîne des bouleversemens, qu'on qualifie de *réorganisations:* la réorganisation du Conservatoire consista à chasser de sa place celui qui l'avait créé[1] et qui, pendant dix-neuf ans, avait contribué à sa prospérité, pour y mettre des hommes aussi étrangers aux arts qu'à la manière de les administrer. On connaît les événemens de 1815 et leurs suites funestes. L'une des conséquences fut la suppression du Conservatoire. Le motif réel de cette proscription était l'origine révolutionnaire de l'établissement; le prétexte était l'économie, protocole banal de tous les actes de destruction.

Cependant le défaut de recrutement menaçait nos théâtres et nos orchestres d'une disette absolue de sujets. En détruisant le Conservatoire, on n'avait point rétabli les maîtrises des cathédrales, parce qu'on ne savait où prendre les douze millions que coûtaient les *cinq cents* établissemens de cette nature dans l'ancien régime; il fallut bien songer à préparer des ressources pour l'avenir, et l'on n'imagina rien de mieux que ce qui existait auparavant. En 1816, on établit donc une espèce de Conservatoire, mais sur des bases si mesquines que ce n'était plus que le simulacre de l'ancien établissement. Le titre de *Conservatoire*, qu'il fallait conserver soigneusement, afin de faire rejaillir une partie de la gloire de l'ancienne école sur la nouvelle, fut remplacé par celui d'*École royale de Mu-*

(1) M. Sarrette.

sique; l'administration supérieure fut attribuée à l'intendance des *Menus plaisirs et Argenterie du Roi*, qui ne savait de quoi il s'agissait; un inspecteur général sans pouvoir administrait de fait; enfin, comme si l'on eût voulu ôter toute considération à cette pauvre école dès l'origine, on y fit des catégories de professeurs parmi lesquels il s'en trouvait qui n'avaient que *cinq cents francs* d'appointemens. Les choses allèrent jusqu'à ce point que n'y ayant point de fonds pour acheter du bois la première année, l'inspecteur général fut obligé de chauffer l'école avec de vieux clavecins et de vieux meubles de l'ancien Conservatoire. C'est ce qu'il m'a dit lui-même.

Le pensionnat de l'école de chant, qui existait autrefois au Conservatoire n'ayant point été rétabli dans l'École royale de musique, on ne put former de sujets pour les théâtres royaux; M^elle^ Leroux (aujourd'hui M^me^ Dabadie) fut le seul produit des classes particulières de l'école. On manquait d'ailleurs de voix. Le seul moyen de s'en procurer était d'en chercher dans tous les départemens; on n'imagina rien de mieux que d'avoir pour cet objet des correspondans, qu'on choisit parmi les meilleurs professeurs de la province; mais j'ai la preuve qu'on ne leur répondait point lorsqu'ils annonçaient quelque découverte relative à leur mission. Une sorte d'insouciance se faisait remarquer parmi les professeurs et les élèves. Le souvenir du Conservatoire ne se présentait à eux que pour leur faire faire de tristes comparaisons, et les jeter dans le découragement. Aussi les progrès étaient-ils fort lents.

Les choses restèrent en cet état jusqu'en 1822. Les vices de l'organisation de l'école étant alors trop évidens pour qu'on n'en fût pas frappé, le ministre de la maison du roi prit la résolution d'y apporter remède. Son premier soin fut de changer le mode d'administration et de nommer un directeur. Le choix du directeur étant un objet important, M. Cherubini sembla le plus propre à cet emploi, par ses connaissances, et par l'éclat de son nom, qui devait rejaillir sur l'école. Les appointemens des professeurs furent successivement augmentés, le pensionnat du chant rétabli,

enfin une organisation plus forte fut donnée aux diverses branches de l'enseignement. Tout semblait présager à l'École royale de musique un retour vers la prospérité du Conservatoire. L'activité et l'exactitude, dont le directeur avait donné l'exemple, avaient pris la place de l'indolence: une émulation, qu'il ne fallait qu'entretenir, se manifestait parmi les professeurs et les élèves ; on était près du but, on ne put l'atteindre. Faisant consister toute l'administration dans la régularité du service, M. Cherubini, loin de chercher à exciter cette émulation que sa nomination avait fait naître, la repoussa, la paralysa par la sécheresse et la dureté de ses relations avec les professeurs et les élèves. Grand artiste, il aurait dû savoir que les arts s'administrent bien plus par sentiment que par le travail des bureaux; plusieurs points importans demandaient des améliorations qu'il pouvait faire mieux qu'un autre; il ne les a point faites. Les élèves compositeurs demandaient depuis long-temps qu'on leur procurât les moyens d'entendre leurs essais dans des exercices particuliers; cette demande était juste et le résultat devait être avantageux. M. Cherubini la repoussa toujours par des motifs misérables. L'école de chant est dépourvue de voix depuis le rétablissement du pensionnat : M. Cherubini se contente de dire qu'on n'en trouve point, au lieu de les faire chercher dans le midi de la France, dans la Picardie et ailleurs, par un professeur intelligent et zélé. Les premiers exercices annuels avaient été faibles; il fallait les améliorer en les reproduisant chaque année; au lieu de cela, M. Cherubini les a supprimés, sous le prétexte d'économie. Enfin, par une mauvaise combinaison des études, on forme des instrumentistes habiles dans le mécanisme de leur instrument avant de s'assurer s'ils sont musiciens, et s'ils ont fait préalablement de bonnes études de solfége; il en résulte qu'on n'envoie plus dans les orchestres que de mauvais lecteurs : ce mal augmente chaque jour. Je sais qu'il serait injuste de demander à M. Cherubini, à l'âge de près de soixante-dix ans et après cinquante ans de travaux et de gloire, l'ardente volonté d'amélioration qu'on ne peut

rouver que dans la force de l'âge ou dans la jeunesse, mais je voudrais qu'il ne repoussât pas le zèle actif de quelques professeurs et qu'il ne glaçât pas l'imagination des élèves.

Je me suis appesanti sur ce qui concerne l'École royale de musique, parce que je la regarde comme le centre de l'éducation musicale en France. J'examinerai, dans un autre article, les autres institutions relatives à cet objet, et l'état actuel de la musique dramatique, tant à Paris que dans les départemens.

FÉTIS.

LES DERNIERS MOMENS
ET LA MORT DE BEETHOVÊN.

Les circonstances qui concernent les derniers momens et la mort de Beethoven ont été rapportées d'une manière si inexacte dans la plupart des journaux, que nous croyons faire une chose agréable à nos lecteurs en leur faisant part des lettres suivantes, dont nous avons eu communication : la première est de ce grand artiste; les autres ont été écrites par deux de ses meilleurs amis, et contiennent des renseignemens authentiques.

LETTRE DE BEETHOVEN.

Vienne, 18 mars 1827.

Mon cher et bon Moschelès,

Je ne puis trouver de mots pour vous exprimer les sentimens qui m'ont agités à la lecture de votre lettre du 1er de ce mois[1], la générosité avec laquelle la société philarmonique a accédé à ma demande, m'a touché jusqu'au

(1) Cette lettre était accompagnée d'un présent de cent livres sterling de la part de la société philarmonique de Londres.

fond de l'ame. C'est vous, mon cher Moschelès, que je prie d'être mon interprète auprès d'elle; faites-lui connaître toute ma gratitude pour sa libéralité. Quant au concert que la société voulait arranger pour mon bénéfice, j'espère qu'elle n'abandonnera pas ce généreux dessein. Je désire qu'on veuille bien soustraire d'abord, des fonds qu'il produira, la somme de 100 l. que vous venez de m'envoyer de sa part; s'il y a du surplus et que la société me le destine, j'espère que je pourrai bientôt prouver ma reconnaissance en composant pour elle une nouvelle symphonie, dont l'esquisse est déjà sur mon pupitre, ou une nouvelle ouverture, ou enfin ce qui pourra être le plus agréable à la société. Si le ciel veut me rendre bientôt la santé, je prouverai aux généreux Anglais que j'apprécie tout ce qu'ils font pour adoucir mon triste sort.

Votre noble conduite, mon cher ami, ne s'effacera jamais de mon souvenir. J'espère envoyer bientôt mes remercîmens à sir Georges Smart, et à M. Stumpff.

Adieu, je suis avec amitié et estime, votre ami,

LUDWIG VAN BEETHOVEN.

P. S. Je joins ici pour la société philarmonique l'indication des mouvemens de ma dernière symphonie, op. 125, marqué selon le métronome de *Maelzel*.

La lettre précédente était accompagnée de celle qui suit, également adressée à M. Moschelès, par un des plus intimes amis de Beethoven, qui durant sa maladie, fut toujours auprès de lui et lui prodigua tous ses soins :

Vienne, 24 mars 1827.

Mon cher Moschelès,

Ne soyez point surpris de la différence de date qui existe entre ces deux lettres; j'ai conservé celle de Beethoven pendant quelques jours, parce que le lendemain même de celui où elle fut écrite, nous eûmes tout lieu de croire que notre grand maître était près de sa fin; l'instant fatal n'est cependant pas encore arrivé, mais quand vous lirez ces lignes, mon bon Moschelès, notre ami ne sera plus

parmi les vivans. Sa dissolution approche rapidement, et en vérité, nous sommes tous forcés de souhaiter de le voir bientôt délivré de ses souffrances, puisqu'il ne reste plus aucun espoir. On peut dire que depuis huit jours il est plus semblable à un cadavre qu'à un homme vivant; à peine a-t-il la force de faire une question, et de demander ce dont il a besoin. Son état semble être le même que celui où s'est trouvé le duc d'Yorck : il est plongé dans une sorte de stupeur, la tête penchée sur la poitrine, ou les yeux fixés pendant des heures entières sur le même objet; il reconnaît rarement ses amis les plus intimes, et demande le nom de ceux qui sont devant lui. Un nombre immense de personnes vient pour le voir une dernière fois; nul cependant ne pénètre jusqu'à lui, excepté ceux qui sont assez cruels pour ne pas craindre de tourmenter un homme mourant.

La lettre que je vous envoie a été dictée presqu'entièrement par lui-même. Ce sera sans aucun doute sa dernière lettre, quoiqu'aujourd'hui même il me balbutiait avec peine ces mots : écrire à sir G. Smart.... Stumpff. Il sent sa fin approcher, car hier il disait à M. Breuning et à moi : *Plaudite, amici, comœdia finita est.*

Nous sommes parvenus à tout arranger suivant ses dernières volontés, quoiqu'il ne laisse guère que quelques vieux meubles et quelques manuscrits. Il avait commencé un quintetto pour instrumens à cordes, et la dixième symphonie dont il vous parle dans sa lettre; les deux premiers mouvemens du quintetto sont entièrement terminés; il était destiné à Diabelli[1].

Le jour qui suivit la réception de votre lettre, il était de très bonne humeur, il parlait beaucoup du plan de la symphonie qu'il devait faire pour la société philarmonique. Il s'occupait aussi du voyage qu'il voulait faire en Angleterre après sa guérison, et il calculait combien il nous fallait pour faire ce voyage ensemble, le plus économiquement possible. Mais hélas! le voyage qu'il va faire sera d'un plus long cours que celui de Londres

(1) Marchand de musique à Vienne.

Quand il se trouvait un peu moins souffrant, il se dissipait en lisant les auteurs grecs anciens, l'Odyssée d'Homère, qui était son livre favori, et quelques romans de Walter-Scott. Dès que votre lettre consolante fut arrivée, toutes ses pensées mélancoliques et ses craintes du besoin s'évanouirent. Ses fonds étaient tellement diminués dans les derniers temps, qu'il avait été forcé de faire des retranchemens à sa table, ce qui l'affligeait plus que tout le reste. Quelquefois il semblait presque tomber en enfance. Nous lui avons acheté un grand fauteuil qui nous a coûté 50 florins; il y restait une heure chaque jour pendant qu'on arrangeait son lit et sa chambre. Il ne veut avoir que moi auprès de lui, et pour le satisfaire j'ai été obligé d'abandonner mes leçons et mes propres affaires. Il faut que je goûte le premier de tout ce qu'il doit boire ou manger. Sur le reste de l'argent qu'il possède encore, nous lui ferons faire un service décent, mais sans pompe, et nous déposerons ses restes dans le cimetière près Dobling, lieu qu'il aimait beaucoup.

A la fin de 1826, à votre dernier séjour dans cette ville, je vous parlai de la situation pécuniaire de Beethoven. Je ne croyais pas alors voir arriver sitôt les derniers momens de cet homme respectable. Ce fut le 3 décembre dernier que survint la maladie qui nous l'enlève aujourd'hui. Il quitta même ce jour-là la campagne pour venir à Vienne avec son ingrat et coupable neveu. Le mauvais temps l'obligea à passer une nuit dans une misérable auberge, où il fut saisi d'un rhume si violent que l'inflammation des poumons s'ensuivit aussitôt, et il arriva ici dans un état affreux. L'inflammation fut à peine dissipée que l'hydropisie se déclara; elle fit des progrès si rapides que, dès le 18 de décembre, il fallut lui faire l'opération de la ponction: le 8 janvier 1827, on la lui fit une seconde fois, puis une troisième le 20, et une quatrième le 27 février. Figurez-vous, mon ami, ce que doit souffrir Beethoven avec son caractère impatient, en proie à une maladie si douloureuse; la mauvaise conduite et l'ingratitude de son plus proche parent ajoute encore à ses maux; ses médecins at-

tribuent la cause de la maladie à l'agitation d'esprit, au trouble auquel cet excellent homme se trouvait exposé par suite de la conduite de son neveu, et à son séjour prolongé à la campagne pendant la saison des pluies. C'est encore pour ce neveu qu'il s'exposa à ce danger. La police avait défendu à ce jeune homme de résider dans la capitale. Beethoven désirait le faire entrer dans quelque régiment[1].

Après une interruption de quelques heures.

Je quitte Beethoven. L'insta nt fatal approche, avant que cette lettre soit parvenue, le grand homme n'existera plus. Il est maintenant en pleine connaissance. Je viens de lui couper les cheveux ci-inclus. Je me hâte de fermer cette lettre et je cours à lui.

Votre sincère ami,

A. SCHINDLER.

DEUXIÈME LETTRE DU CHEF DE MUSIQUE SCHINDLER A M. MOSCHELÈS.

Vienne, 4 avril 1827.

Ayant été témoin de la touchante bonté avec laquelle Beethoven s'est souvenu de ses amis, même dans ses derniers jours, je veux vous communiquer quelques particularités sur sa triste fin. Ce fut le 26 mars, à cinq heures trois quarts du matin, que notre immortel ami rendit le dernier soupir. Depuis le 24 jusqu'au dernier moment il eut un délire presque continuel; cependant, même dans cette lutte entre la vie et la mort, toutes les fois qu'un intervalle lucide se présentait, il rappelait les marques d'intérêt et de bienveillance qu'il avait reçues de la nation anglaise. Ses souffrances ont été bien grandes et ses derniers jours bien remarquables; il s'est préparé à la mort avec une tranquillité digne de Socrate. Je publierai probablement quelque chose à ce sujet qui deviendra très utile pour son biographe.

Les cérémonies funèbres furent telles que le méritait un

(1) Nous ignorons la nature des torts de ce neveu de Beethoven, pour qui ce grand homme avait fait des sacrifices de toute espèce.

si grand homme. On dit que trente mille personnes étaient rassemblées sur les glacis et dans les rues par lesquelles le convoi devait passer. Si vous vous rappelez le concours de peuple réuni dans le *Prater* pendant le congrès de Vienne en 1814, vous pouvez vous former une idée de cette scène imposante. Huit maîtres de chapelle portaient le drap mortuaire : c'étaient Eybler, Weigl, J. N. Hummel [1], Gyrowetz, Seyfried, et parmi les trente-six porteurs de torches, on remarquait les poëtes Grillpartzer, Castelli, et les premiers artistes et marchands de musique de Vienne.

Hier on a exécuté le *Requiem* de Mozart dans l'église des Augustins. L'église, quoique grande, était remplie ; le fameux Lablache chantait la basse. Cette exécution se faisait sous la direction de la compagnie des marchands de musique.

Vous pouvez considérer votre lettre du 18 mars comme une relique, car c'est la dernière que Beethoven ait dictée et signée.

En faisant un inventaire de ce qu'il a laissé en meubles et effets, nous avons trouvé, à notre grande surprise, dans un coffre à demi vermoulu, sept billets de la banque d'Autriche d'une valeur à peu près de 1,000 livres sterling, et quelques centaines de florins en papier-monnaie. Les cent livres sterling s'y trouvaient également. Depuis cette découverte, le cri général est que Beethoven n'avait pas besoin de solliciter le secours des étrangers [2]. Mais on ne considère pas que Beethoven, âgé seulement de cinquante-six ans et d'une constitution robuste, pouvait espérer d'atteindre un âge avancé ; que ses maladies avaient tellement irrité ses nerfs que les médecins lui avaient in-

(1) Dans une autre lettre, M. Schindler rapporte que Hummel ayant appris l'état désespéré de Beethoven, vint de Weimar à Vienne, non seulement pour voir Beethoven une dernière fois, mais pour se reconcilier avant sa mort, étant brouillé avec lui depuis quelque temps. En entrant dans la chambre du malade, il ne put se contraindre et fondit en larmes; Beethoven lui tendit la main, et ces deux grands hommes se séparèrent amis.

(2) Voyez *la Revue Musicale* n° 9, p. 238.

terdit le travail pendant quelques années, et qu'ainsi il pouvait craindre d'être forcé de changer ses billets les uns après les autres; or combien d'années pouvait-il subsister avec sept billets de banque? Bref! mon cher ami, si les contes scandaleux qu'on fait circuler dans le public, et que les journaux même ont répétés, se répandent en Angleterre, je vous supplie, en mon nom et en celui du conseiller de Breuning, de publier dans quelque journal les lettres que vous avez de lui et de moi à ce sujet.

On doit donner dans le cours du mois un grand concert au théâtre du Karnthnerthor, dont le produit est destiné à faire ériger un monument à la mémoire de Beethoven.

Je finis en vous communiquant une singulière anecdote. Hier le fossoyeur de Wahring vient nous annoncer qu'on lui avait offert, par une lettre qu'il nous montra, une somme de 1,000 florins, monnaie de convention, s'il voulait déposer la tête de Beethoven dans un lieu qu'on désignait. La police est avertie, et cherche les auteurs de cette proposition.

Signé, A. Schindlder.

Lettre de M. F. B. Streicher a M. Stumpff, a Londres.

Vienne, 28 mars 1827.

Mon cher ami,

M'étant chargé de vous communiquer tout ce qui pouvait arriver à l'homme pour qui vous éprouviez une si puissante sympathie, je viens encore remplir ma promesse; mais hélas! c'est pour la dernière fois..... Beethoven n'est plus!

Le 17 de ce mois, lorsque je lui portai votre lettre du 1er, je le trouvai très faible. Cependant il fut vivement ému du généreux présent (comme il l'appelait) qu'il recevait de Londres. La joie qu'il ressentit de cet événement détermina une évacuation naturelle qui lui évita une cinquième opération qui était jugée nécessaire. Le pauvre malade considéra cette crise comme une preuve de la force de sa constitution; mais elle fut sans doute occasion-

née au contraire par un commencement de dissolution, car depuis ce moment ses forces ont sensiblement diminué. Le dimanche soir 25, il perdit connaissance, et le matin suivant, je le trouvai luttant contre la mort. Un médecin qui avait passé la nuit auprès de lui m'assura toutefois qu'il n'éprouvait plus alors aucune sensation.

La nature paraissait vouloir distinguer le jour qui privait le monde d'un génie extraordinaire. Pendant qu'il était à l'agonie, il éclaira trois fois, et l'on entendit de violens coups de tonnerre, accompagnés de grêle et de neige. A cinq heures trois quarts, Beethoven se leva sur son lit avec violence et il expira.

Son beau-frère M. Huttenbreuer se trouvait présent à cet affreux moment ainsi qu'un peintre qui a essayé de retracer son image dans ses derniers instans.

Je n'ai pas besoin de vous dire comment on ressent ici cette perte irréparable ; mais je ne puis vous taire que tous les habitans de Vienne, quoique accoutumés depuis longtemps aux bizarreries de Beethoven, sont non-seulement surpris, mais encore blessés de l'avoir vu réclamer le secours des Anglais. Un excès de crainte, produit par l'effet de la maladie, sur les besoins qu'il pouvait éprouver, ou les conseils d'un ami imprudent ont-ils motivé sa conduite? Cette démarche place sous un jour très défavorable, non-seulement ceux parmi lesquels il vivait depuis trente-quatre ans, mais aussi ses amis et l'Allemagne entière. Il sentait lui-même ce qu'il y avait de mal dans sa démarche; car lorsque je lui remis votre lettre, il évita soigneusement de parler de la demande à la société philarmonique, et il me dit : « Ils pensent à Londres que mon état de maladie, « m'empêchant de composer, je puis me trouver embar-« rassé. Je dois toutefois accepter (ce sont ces propres « paroles) les 100 livres qu'ils m'envoient. On pourra les « déduire ensuite sur les produits du concert qu'ils ar-« rangent pour mon bénéfice à Londres. S'ils veulent « m'envoyer le reste, j'écrirai quelque chose pour eux dès « que je serai rétabli. »

Si Beethoven avait donné le moindre signe de gêne à

l'un de ses nombreux amis et admirateurs, ou s'il s'était adressé à son protecteur, l'archiduc Rodolphe, ou enfin s'il avait exprimé le désir qu'ici, *à Vienne*, un concert fût donné à son bénéfice, plus de mille personnes l'auraient aidé de tout leur pouvoir. Vous pouvez m'en croire, quand il n'aurait pu compter sur ces ressources, mon père qui avait été son ami pendant vingt-quatre ans, aurait partagé son avoir avec lui, et ne lui aurait jamais laissé connaître le besoin. Qui pourrait supposer que Beethoven, dont la délicatesse ne lui permettait point de recevoir les soins du célèbre docteur Staudhenheimer parce que celui-ci refusait le prix de ses visites, qui rejeta toutes les offres de service qui lui furent faites par mon père, au point de ne pas accepter quelques bouteilles de vin vieux, qui supposera, dis-je, qu'il poussa la singularité jusqu'à chercher à Londres une assistance dont il n'avait aucun besoin, au moins pour le moment : ce qui est prouvé par la somme laissée par lui, consistant en billets de banque de dix mille florins, en monnaie de convention, ce qui fait mille livres d'Angleterre. Si nous ajoutons à cela trois pensions payées par l'archiduc Rodolphe, le prince de Lobkowitz et le comte de Kinsky, produisant en tout sept cent vingt flor., vous pourrez facilement juger que Beethoven aurait vécu long-temps à Vienne sans avoir besoin de secours.

Le seul héritier de Beethoven est son neveu, que vous connaissez. Sans exprimer mon opinion sur son compte, je vous dirai que l'autorité légale a modifié le testament de Beethoven de manière qu'il puisse jouir seulement des intérêts, sans pouvoir disposer du capital, le tout dans son intérêt.

Je puis au reste vous assurer que la promptitude avec laquelle les désirs de Beethoven ont été remplis par vous, M. Moschelès, sir George Smart et la société philharmonique est parfaitement appréciée ici. On redoute seulement que cette demande indiscrète, autant que superflue, puisse faire mal juger de nos sentimens pour le grand compositeur que nous avons perdu.

Beethoven n'a pu satisfaire son désir d'écrire quelque

chose pour vous; mais il me parlait souvent de votre amitié avec reconnaissance, et il m'assurait que jamais il ne se dessaisirait du présent que vous lui aviez fait des œuvres de Hændel. Ces œuvres furent sa dernière joie.

NOUVELLES DE PARIS.

Mademoiselle Blasis a débuté le 20 de ce mois à l'Académie royale de musique dans le rôle de Pamira du *Siége de Corinthe*. Une prononciation molle, des intonations justes, mais d'une mauvaise qualité de son, quelques traits bien éxécutés, mais un plus grand nombre de défectueux, de la faiblesse enfin, est tout ce que nous avons remarqué en elle. Tout en faisant la part de l'émotion qui paraissait dominer cette cantatrice, nous sommes forcés de lui déclarer qu'elle ne nous paraît pas propre à briller sur le théâtre de l'Opéra. Le peu d'effet qu'elle y produit prouve que sa voix n'est point assez timbrée pour ce genre de spectacle, qui exige surtout de la fermeté. On sait que l'insuffisance des moyens de M^lle^ Blasis se fait remarquer même au Théâtre-Italien dans les rôles qui demandent quelque énergie.

Nous devons signaler quelques négligences dans l'exécution générale de l'ouvrage à cette représentation. Il est fâcheux que l'habileté du chef d'orchestre ait si souvent occasion de se montrer dans les variations de mouvement auxquels se livrent continuellement les acteurs et les chœurs. Se persuaderait-on à l'Académie royale de musique qu'il est *de bon goût* de ne pas suivre la mesure? Quant à nous, nous avouons que la musique exécutée ainsi nous paraît insupportable. Ce reproche ne s'applique point à Adolphe Nourrit, qui est excellent musicien, toujours soigneux, et qui a chanté supérieurement son air du troisième acte.

—Jamais M^me^ Pisaroni ne nous avait paru si sublime qu'à la représentation de *Semiramide* de samedi 23. Depuis son entrée en scène jusqu'à la fin, ce fut un triomphe

continuel. On chercherait en vain à citer de préférence une scène, un air, un duo; tout a été du plus grand style, de la plus belle inspiration. Quelques sons défectueux, quelques traits de mauvais goût se faisaient encore apercevoir de temps en temps; mais ils étaient aussitôt rachetés par des beautés du premier ordre. Aussi l'enthousiasme du public fut-il à son comble. Puissions-nous jouir long-temps d'un aussi beau talent!

— L'opéra-comique intitulé *Les petits appartemens*, dont la musique est de M. Berton, sera, dit-on, représenté samedi 30.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Florence. *Théâtre de la Pergola.* Un nouvel opéra, intitulé *Danao re d'Argo*, a été représenté dans cette ville le 8 de ce mois. La musique est d'un jeune compositeur nommé Joseph Persiani; les journaux italiens en font l'éloge. M. Persiani s'était déja fait connaître l'année dernière par trois opéras, savoir *Piglia il mondo come Viene*, *l'Inimico generoso*, et *l'Attila*; les deux premiers avaient été représentés à Florence, et le troisième à Parme. M. Persiani, né à Recanati, a été élevé au collége royal de Naples, et a eu pour maître de composition le célèbre professeur Tritto. Si l'on ajoutait foi aux éloges que la Gazette de Florence donne à la nouvelle production de ce compositeur, ce serait un chef-d'œuvre digne des beaux temps de l'école italienne; mais il y a toujours à rabattre beaucoup du langage enthousiaste des journalistes italiens. Les principaux chanteurs étaient Bonoldi, que nous avons vu à Paris, Mmes Maldotti, contralto, et Grisi, soprano.

Milan. La première représentation de *la Selva d'Hermanstadt*, que nous avons annoncée dans notre dernier n°, a été très heureuse; mais le succès s'est évanoui aux suivantes, malgré les efforts de Rubini et de Tamburini. La musique de cet ouvrage est d'un élève du Conservatoire de Milan, nommé Frasi.

— *L'Aio nell imbarazzo*, de Donizetti, a été représenté sans succès à Turin.

REVUE MUSICALE

PUBLIÉE PAR M. FÉTIS,

PROFESSEUR DE COMPOSITION A L'ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE, ET BIBLIOTHÉCAIRE DE CET ÉTABLISSEMENT.

N° 21. — JUILLET 1827.

SUR L'ANCIENNE MUSIQUE des Irlandais.

On remarque parmi les Irlandais un goût prononcé pour la musique, qui paraît tirer son origine de l'institution des bardes. Chaque héros, chaque jeune vierge, apprenaient à jouer de la harpe dans l'antique *Érin,* long-temps avant que la civilisation eût poli les mœurs de ses habitans. A certaines fêtes publiques, on faisait passer à la ronde cet instrument de main en main, et tous chantaient à leur tour en s'accompagnant. Si quelqu'un se trouvait incapable d'en jouer avec un certain degré de perfection, il se donnait, comme en Grèce, un ridicule dont la royauté même ne mettait pas à l'abri.

Toutefois, quoique la culture de la musique fût une sorte de passion chez les Irlandais, elle y était toute de tradition. Il est certain qu'ils n'avaient inventé aucune manière de la noter. Ce ne fut que lorsque le christianisme eût pénétré en Irlande que les prêtres et les moines y introduisirent les signes grecs et latins pour noter leur plain-chant. Il paraît que les bardes adoptèrent alors une partie des accens poétiques pour noter leurs compositions, et que c'est à dater de ce moment, c'est-à-dire vers

le onzième siècle, que les Irlandais ont eu une notation musicale.

Les Irlandais prétendent que leur langue est très propre à la musique; quelques-uns même affirment qu'elle l'est plus qu'aucune langue de l'Europe, surtout à cause de la propriété particulière qu'elle a d'élider les consonnes les plus rudes. Cependant les écrivains de cette nation conviennent que l'air sauvage et extraordinaire de leur ancienne musique, la mettant en quelque sorte hors du domaine de l'art, rend très difficile de spécifier en quoi ils y trouvent du charme, et en quoi elle diffère de la musique des autres nations. Quant à ses effets, il est aisé, selon eux, de la distinguer « par une douceur insinuante qui lui « est particulière, malgré son air étrange, et qui se fraie « insensiblement une route jusqu'au cœur, en y répandant « un plaisir extatique qui fait vibrer toutes les fibres, éveille « la sensibilité, et agite ou tranquillise l'ame. » C'est ainsi qu'en parle Walkers, dans ses *Mémoires historiques sur les bardes irlandais :* « Quelque passion, dit-il, que cette « musique veuille exciter, elle ne manque jamais d'y « réussir. C'est la voix de la nature, elle sera toujours en- « tendue. »

Comme ce langage s'applique à l'ancienne musique, on sent qu'il serait difficile de le contredire. Cependant plusieurs morceaux de cette ancienne musique irlandaise se sont conservés; mais il faut avoir un enthousiasme patriotique pour en sentir le mérite. On doit cette conservation à la passion des habitans de l'Irlande pour leurs particularités nationales. Ces morceaux sont antérieurs à l'art de noter la musique; mais les grandes familles, même dans le dernier siècle, entretenaient dans leurs maisons des joueurs de harpe, dont la mémoire était le dépositaire des antiques mélodies.

Il paraît que le plus ancien de tous les morceaux est le *ceanan*, ou, comme on l'appelle communément, le *cri irlandais* (*Irisch cry*). Une des preuves alléguées pour

son antiquité, c'est qu'il se refuse obstinément à tout accompagnement de basse. Chaque province d'Irlande a un *ceanan* différent de ceux des autres provinces, selon le différent génie du peuple qui l'habite.

Les anciens Irlandais, de même que les anciens Écossais, cultivaient trois sortes de musique, qui répondaient aux trois modes que les Grecs avaient empruntés des Égyptiens. L'un était propre aux fêtes publiques, soit pour y élever l'ame aux actions guerrières, soit pour la disposer à l'amour, à la joie ou à la danse; l'autre s'adaptait aux circonstances douloureuses, lorsqu'on voulait déplorer la perte d'un grand homme, ou le mauvais succès d'un héros malheureux. Après l'invasion des Anglais, les habitans de l'Irlande se bornèrent presque entièrement à ce genre de musique. Le troisième était destiné à préparer l'ame au repos. Les noms irlandais de ces trois genres sont à peu près aussi harmonieux que la musique elle-même, les voici : 1° *Golttraidheacht*, 2° *Geantraidheacht*, 3° *Suantraidheacht*.

« Dans tous les concerts, dit O'Connor, le chant accompagnait la musique instrumentale, et l'ode chantée était « adaptée invariablement aux trois espèces de musique hé« roïque, douloureuse ou assoupissante, ce qui prouve « que les anciens Irlandais étaient bien loin d'être étran« gers au pouvoir que l'harmonie a de diriger ou d'exciter « les passions humaines. »

Parmi les instrumens que les Irlandais ont cultivés avec le plus de succès, la harpe tient le premier rang. Ils en avaient de quatre espèces; la première, appelée le *clarseach*, et plus communément *harpe irlandaise*, est d'une antiquité si reculée dans l'*Érin*, qu'elle paraît y être née, ou du moins y avoir été en usage long-temps avant de l'être chez la plupart des autres nations occidentales. Peut-être la reçurent-ils, vers le quatrième siècle, des Saxons qui vinrent des bords de la Baltique, et qui ravagèrent les côtes des îles britanniques et de la Gaule. Martianus Capella

parle d'un instrument à peu près semblable qui se trouvait entre les mains des hordes septentrionales qui envahirent l'empire romain au cinquième siècle. On possède encore aujourd'hui un monument authentique de la forme de la harpe irlandaise ; cette harpe est celle qu'on croit avoir appartenu à O'Brien, roi de l'Irlande. Après avoir passé par un grand nombre de mains, elle tomba dans celles d'un patriote irlandais, nommé William Conyngham, qui la déposa, en 1782, au muséum du collége de la Trinité à Dublin. Voici la description qu'en donne le colonel Valluncy (*collectanea de rebus Hibernius*) :

« Cette harpe a trente-deux pouces de haut; le travail « en est d'une beauté extraordinaire; la partie sonore est « de bois de chêne ; les deux branches sont d'un bois rouge; « l'extrémité de la branche supérieure est garnie d'une « plaque d'argent parfaitement ciselée. Elle contient un « gros morceau de cristal de roche incrusté dans l'argent; « au-dessous était une autre pierre qui s'est perdue. Les « boutons ou espèces de clous, qui ornent des deux côtés « cette branche, sont d'argent. Sur la branche antérieure « sont les armes de la famille d'O'Brien, enchâssées en « argent. Aux côtés de cette branche dans deux cercles, « on trouve deux dogues irlandais sculptés en bois. Les « trous de la table où entrent les cordes sont proprement « ornés de cercles de cuivre doré et gravé. Les quatre ou« vertures sonores de la table étaient probablement ornées « en argent, puisqu'on a volé ces ornemens. La harpe a « vingt-huit chevilles et autant de trous correspondans : « elle avait donc vingt-huit cordes. La base ou l'extrémité « inférieure est brisée, ainsi que les parties auxquelles elle « était jointe. En tout, cet instrument ne peut avoir été « l'ouvrage que d'un artiste très habile. »

On prétend qu'à la mort d'O'Brien, l'un de ses fils, qui avait tué son frère, fit le voyage de Rome pour obtenir l'absolution de ce crime; il porta avec lui la couronne, *la harpe* et les ornemens royaux qu'il tenait de son père, et

les déposa aux pieds du pape. Ces ornemens restèrent au Vatican jusqu'à l'avènement de Henri VIII. Le pape Alexandre VI envoya *la harpe* à ce monarque avec le titre de *défenseur de la foi*, mais il garda la couronne qui était d'or massif. On sait comment Henri VIII justifia ce titre dans la suite. Ne mettant dès lors aucun prix à la harpe, il la donna au comte de Clinrickard, dans la famille duquel elle resta jusqu'au commencement de ce siècle; alors elle passa, par un mariage, entre les mains de Mac-Mahon de Clonagh, au comté de Clare. Après sa mort, le conseiller Macnemarode Limerick en devint possesseur, et c'est le chevalier Ralph Ousley de Limerick qui en fit présent au colonel Conyngham. Voilà une filiation bien établie, et qui paraît authentique.

La *harpe irlandaise*, restée dans le même état pendant plusieurs siècles, reçut au quinzième des améliorations considérables d'un jésuite, nommé Robert Nugent, qui résida quelque temps en Irlande. Ce fut lui qui joignit, par une espèce de boîte, l'avant-corps et la branche supérieure de cet instrument qui étaient auparavant séparés, et qui lui donna un double rang de cordes, afin de la rendre plus facile à jouer.

Les trois autres espèces de harpes irlandaises sont: 1° Le *Keirnine*, ou petite harpe. On croit qu'elle portait ce nom, parce qu'elle était consacrée à *Karneios*, surnom de l'Apollon des Irlandais idolâtres; 2° le *Cionar cruit*, qui n'avait que dix cordes, et qui se touchait avec le *plectrum*, espèce de dé pointu que l'on mettait au doigt; 3° le *Creamthlne cruit*, qui avait six cordes, dont quatre seulement pouvaient être appelées *symphoniques*; elles étaient tendues sur une touche et soutenues par un chevalet. Les deux autres passaient dessous la touche et n'étaient point pincées avec le *plectrum*, mais seulement touchées au besoin avec le pouce, comme un accompagnement de basse aux notes que faisaient entendre les autres cordes. Cet instrument, que les Irlandais regardent

comme le pére du violon, accompagnait la harpe dans les fêtes et festins. C'est du *Creamthine cruit* que les Welches ou Gallois ont fait l'instrument qu'ils nomment *Crwth.*

Les anciens Irlandais avaient aussi une espèce de cor dont ils se servaient dans les cérémonies religieuses et qu'ils suspendaient dans les forêts aux arbres sacrés.

Leurs trompettes étaient de cinq espèces : 1° Le *Stuic* ou *Stoc,* qui n'était qu'un tube d'airain à large embouchure, servant de porte-voix sur le sommet des tours pour convoquer les assemblées et proclamer les nouvelles lunes, les quartiers et les fêtes publiques; 2° le *Corna,* ou trompe de chasse et de bataille; elle avait la forme d'une corne de bœuf, et était faite de bois, de corne ou de cuivre; 3° le *Dudag,* espèce de clairon ou de trompette aiguë; 4° le *Gall-Trompa,* ou trompette gallique, que l'Irlande emprunta des Anglais, et qui conséquemment est plus moderne que les autres; 5° le *Blasog* ou conque marine, instrument guerrier venu d'Écosse.

Parmi les chants nationaux des Irlandais, le *Pharroh* est celui qu'ils affectionnaient le plus. Cette chanson, comme celle de Roland des Français, célébrait les actions d'un héros nommé *Pharroh* ou *Pharrogh,* espèce de géant dont le peuple se plaisait à raconter les actions merveilleuses. Lorsque les troupes se préparaient au combat, un barde ou filca la chantait à la tête de l'armée. On retrouve encore des fragmens épars du *Pharroh* dans les manuscrits irlandais, mais la musique en est entièrement perdue.

La musique irlandaise de nos jours a beaucoup de rapports avec l'écossaise. Ce qui y domine le plus est un caractère de mélancolie et de douceur qui n'a point de rapport avec la musique des autres peuples de l'Europe. Les rythmes sont aussi particuliers à ces deux contrées; ils s'éloignent beaucoup des formes régulières des airs nationaux français, italiens et allemands. FÉTIS.

AU RÉDACTEUR DE LA REVUE MUSICALE.

MON CHER COLLABORATEUR,

Des raisons que vous connaissez, et qui n'intéressent aucunement vos lecteurs, m'ont empêché d'accompagner d'une réplique la réponse de M. de Geslin, insérée dans votre n° 17 : vous avez du reste suppléé d'une manière fort satisfaisante dans la note jointe à ladite lettre ; je ne viens donc pas m'escrimer de nouveau avec M. de Geslin, je ne veux répondre que sur quelques points de détails.

Il paraît que l'auteur du *Cours d'harmonie* m'a su peu de gré de ma politesse et des réticences officieuses qui, de la part de mes amis, m'ont attiré des reproches. Il m'a répondu fort civilement, mais comme il est dit dans Molière, *ce n'est pas le tout d'être civil*, il ne faut pas se mettre à côté des questions, et parler sur ce qui n'a point été dit ; aussi je me contenterai de prier les personnes qui liront la lettre de M. de Geslin, de vouloir bien jeter les yeux sur mon article. Une erreur m'est échappée au sujet du *Tasto solo* et cela m'étonne, car j'apporte toujours une grande attention dans la lecture des ouvrages dont j'ai à rendre compte ; ce qui m'aura sans doute trompé, c'est que dans les trois exemples donnés par M. de Geslin, la *pédale* est placée au grave. Je me condamne sur ce point seulement ; M. de Geslin m'accuse d'avoir jeté des doutes sur la *bonne foi des hommes éminens et des rédacteurs de journaux* qui lui ont accordé leur suffrage ; cela vient de ce que je possède quelques renseignemens sur ces hommes éminens, et que je leur sais une telle connexion d'idées avec M. de Geslin, qu'on les prendrait pour d'autres lui-même. M. de Geslin connaît bien mieux que moi certain *personnage éminent* qui a remis au bu-

reau d'un journal un article que j'ai entre les mains, et que je ferais imprimer avec cette lettre, si je ne craignais de blesser la modestie de l'auteur du *Cours d'harmonie*.

J'ai un autre reproche à faire à M. de Geslin; il me traite d'amateur *distingué :* plaise à Dieu que ce titre m'appartienne un jour! Je n'ose prendre celui d'*artiste*, parce que cela engage trop, mais je suis bien une sorte d'*artisan musicien*, car voici tantôt dix ans que, pour mes péchés ou ceux de mes ancêtres, je donne des leçons de solfége et de chant, et si je n'ai pas formé un très grand nombre de chanteurs et de solmisateurs, c'est que je me suis avisé d'écrire. A la vérité, dans mes articles, j'ai fait quelquefois la besogne de celui qui voulait blanchir son nègre à force de savon : c'est tant pis pour moi; mais si d'autre part j'ai contribué le moins du monde à répandre quelques idées vraies, le public ne doit pas m'en vouloir; or, M. de Geslin fait partie du public.

Agréez, etc.

J. ADRIEN-LAFASGE.

BIOGRAPHIE.

Scarlatti (le chevalier *Alexandre*), l'un des hommes à qui l'art musical est le plus redevable, naquit à Naples en 1649. Comme presque tous les grands artistes, il manifesta de bonne heure les plus heureuses dispositions. Après avoir appris les règles de l'harmonie dans l'une des écoles de sa ville natale, il alla à Rome, où Carissimi, le plus grand musicien de l'époque, le prit en affection, et lui révéla tous les secrets de son art. Outre l'étude de la composition, Scarlatti se livra à celle de la harpe, instrument sur lequel il acquit une grande habileté. Son premier opéra, intitulé *l'Onesta negl'amore*, fut représenté, au commencement de l'année 1680, dans le palais de Christine,

reine de Suède. Appelé à Munich peu de temps après, il y écrivit un opéra et une cantate pour le théâtre électoral; après quoi il se rendit à Vienne.

On croit que ce fut dans cette ville qu'il donna son opéra de *Laodicea e Berenice*, où ce grand musicien, se livrant à tout son génie, s'affranchit des traditions qu'il avait reçues dans l'école, et traça de nouvelles routes à ses successeurs. Dès ce moment, on voit briller dans ses ouvrages cette fécondité de chants, ce sentiment profond d'harmonie, ce don d'invention, qui l'ont placé au premier rang parmi les compositeurs. Jusqu'à lui, les accompagnemens n'avaient fait que suivre les voix d'une manière lourde et monotone; et le chant même, quoiqu'il ne soit pas dépourvu d'une sorte de grace dans les ouvrages d'hommes supérieurs, tels que Carissimi ou Lulli, était cependant empreint d'une teinte uniforme qui provoquait l'ennui. Scarlatti, saisissant habilement les situations, donna à ses airs des intentions plus dramatiques et des mouvemens plus variés. Abandonnant la marche syllabique du chant, qui avait été en usage jusqu'alors, il fit entendre ces phrases liées et vocalisées qu'on n'avait point connues avant lui, et qu'on peut regarder comme l'origine des écoles de chant qui s'établirent vingt ans après en Italie. Scarlatti donna aussi le premier exemple du retour à la phrase principale après la deuxième partie des airs. On dit que cette innovation parut pour la première fois dans sa *Teodora*, jouée en 1693. Enfin jusqu'à lui le récitatif n'avait eu d'autre accompagnement que la basse qui le soutenait sans interruption; Scarlatti y introduisit l'orchestre, coupa les transitions par des ritournelles, et donna naissance à ce qu'on appelle improprement *le récitatif obligé*. A l'égard de l'accompagnement des airs, chœurs, duos, etc., au lieu de leur faire suivre le chant *en harmonie plaquée*, il leur donna un dessein particulier, lorsqu'il le jugea convenable, et, par leur vivacité, évita la langueur et la monotonie. Les symphonies d'opéra, que nous nommons *ouvertures*, avaient été négligées par les compositeurs italiens, au point que celles de Lulli

étaient les seules qu'on jouât à toutes leurs pièces: Scarlatti les bannit sans retour des théâtres d'Italie, par la grace et le brillant de celles qu'il leur substitua.

Ce fait se rattache à un autre bien remarquable, que voici : les opéras de Landini, de Cavalli, et de Lulli avaient été faits dans le même système; le récitatif de ce dernier avait une marche analogue à celui de Carissimi; enfin il n'y avait qu'une seule espèce de musique dramatique : on aurait pu la nommer celle du siècle. Mais à Scarlatti commence la distinction de *musique italienne* et de *musique française*, distinction qui subsiste encore, et qui se perpétuera probablement. Soit impuissance de la part des successeurs de Lulli, soit à cause des obstacles du langage, l'école française ne put suivre l'italienne dans ses progrès. Néanmoins, la vanité nationale fit croire aux Français que leur musique était préférable à celle des ultramontains, et les disputes sur ce sujet ne tardèrent point à commencer (Voyez les écrits de Le Cerf de la Vieuville et de Raguenet): elles durent encore.

La plupart des opéras de Scarlatti furent composés pour le théâtre de Rome, où il était revenu vers 1690. Le dernier qu'il y fit représenter, intitulé *Griselda,* fut joué en 1721. Voici la liste de ceux que nous connaissons: 1° *L'onesta negl'amore,* Rome, 1680; 2° *Laodicea e Berenice,* 3° *Theodora*, 1693; 4° *Pirro e Demetrio,* Naples, 1694; 5° *Il prigioniere Superbo*, Naples, 1699; 6° *Le nozze co'l nemico;* 7° *Il Mitridate Eupatore;* 8° *Il Figlio delle selve* (excellent); 9° *Il Trionfo della liberta*, Venise, 1707; 10° *Il Medo* (admirable); 11° *Ciro riconosciuto,* Rome, 1712; 12° *Carlo re d'Allamagna,* Naples, 1716; 13° *Il Telemaco*, Rome, 1718; 14° *Attilio Regolo*, Rome, 1719; 15° *Il Tito Semp. Gracco*, Rome, 1720; 16° *Turno Aricino*, Rome, 1720; 17° *La Principessa Fedele*, Rome, 1720; 18° *La Didone abbandonata;* 19° *Griselda*, Rome, 1721; 20° *La Caduta dei Decemviri*, Naples, 1723. Ses oratorios les plus connus sont: 1° *Il passio di S. Giovanni, con violini e viole;* 2° *Sancta Theodosia*, con violini; 3° *La sposa de sa-*

cri cantici a 4 voci, con stromenti. Ce dernier est un chef-d'œuvre d'expression et d'élégance.

Un des caractères distinctifs du talent de Scarlatti est une fécondité inépuisable; car outre les ouvrages qu'on vient de citer, on connaît de lui une quantité prodigieuse de morceaux *da camera*, et de musique sacrée, genres dans lesquels il excellait. On sait que Jomelli considérait sa musique d'église comme la meilleure qu'il connût. Ses messes sont, dit-on, au nombre de plus de deux cents. Un Napolitain dit à Quantz, habile flûtiste allemand, qu'il possédait près de quatre cents morceaux composés par ce maître. Ses cantates sont célèbres : on en trouve plusieurs centaines réunies en huit volumes dans la bibliothèque de l'école royale de Paris. Durante a arrangé en duos celles qui sont accompagnées seulement de la basse continue. On trouve dans les archives du collége royal de musique, à Naples, plusieurs volumes de la main de Scarlatti, contenant : 1° *Memento, domine*, à 4 voix, sans accompagnement; 2° *Stabat a 2 voci, con due violini e viola; 3° Antifona a* 8 *reali in 2 cori: Tu es Petrus; 4° Cristo a voce di basso;* 5° *Serenata a 4 voci per gli Sponzali del Principe di Stigliano*, 1723; 6° *Altre due Serenate a 5 voci; 7° Madrigale a due canti : questo Silenzio ombroso, diviso in quattro duetti, senza stromenti;* 8° *Primo e secondo libro di Toccate per cembalo.* On a publié à Londres en 1720, 6 *concerti ecclesiastici*, ce sont des motets à deux trois et quatre voix, avec violons. Le père Martini a inséré dans la deuxième partie de son *Essai fondamental de contrepoint fugué* le madrigal de Scarlatti : *cor mio deh non languire*, pour 4 voix de soprani et contr'alto, morceau admirable pour l'élégance des dispositions et le sentiment profond d'harmonie qui y règnent.

Non moins recommandable comme professeur que comme compositeur, Scarlatti, qui déjà avait été fait chevalier et maître de la chapelle royale de Naples, fut appelé à diriger les conservatoires de *S. Onofrio dei poveri di Giesu Cristi*, et de Lorette. Il y forma un grand nombre

d'élèves du premier ordre, parmi lesquels on remarque son fils, Domenico Scarlatti, Pergolèse, Leo, Durante et Hasse, surnommé *il Sassone*. Partageant son temps entre les devoirs de ses places et la composition, il continua d'écrire jusqu'à la fin de sa vie. Quantz le vit à Naples en 1725; il composait encore pour l'église, et jouait fort bien de la harpe, malgré son grand âge. Il mourut le 24 octobre de la même année, et fut inhumé dans la chapelle des *Filarmonici Palatini* de l'église des Carmes de Montesantone. On voit sur son tombeau une épitaphe honorable où l'on trouve les dates précises de sa naissance et de sa mort : elle a été rapportée dans le volume des musiciens de la *Biographia degli uomini illustri del regno di Napoli* (Naples, 1819, petit in-fol.). Le portrait de Scarlatti a été gravé dans le même ouvrage, d'après celui que Solimene a peint.

NOUVELLES DE PARIS.

ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Première représentation de Macbeth,

OPÉRA EN TROIS ACTES,

MUSIQUE DE M. CHELARD.

Rien n'est moins certain que l'effet d'un ouvrage dramatique; le plus habile s'y trompe. On a vu cent fois des pièces sur lesquelles on fondait de grandes espérances tomber à plat, ou n'obtenir qu'un succès médiocre; d'autres, sur lesquelles on ne comptait pas, allaient aux nues, et procuraient à leurs auteurs gloire et profit. C'est surtout à l'Opéra qu'il est difficile de prévoir les chances favorables ou contraires de la représentation. Il y a si loin de la conception du plan du poème à l'effet général des scènes, de la musique, des danses, des décorations, de cet ensemble

colossal qui procure ou le succès ou la chute! Tel sujet, qui offre une apparence de force dramatique, n'est que triste, monotone ou repoussant. Ce n'est qu'aux répétitions générales qu'on commence à juger de l'effet; encore cette épreuve n'est-elle pas toujours sûre; car la chute de *la Lampe Merveilleuse* paraissait inévitable la veille de la première représentation.

Ce que je viens de dire peut servir d'excuse à l'auteur du poème de *Macbeth,* qu'on a représenté à l'Opéra, le 29 juin. Séduit par quelques scènes admirables de Shakespeare, il a cru qu'on pouvait faire passer dans notre langue une partie des beautés de l'original; cette épreuve avait été tentée sans succès par Ducis, dans une tragédie qu'on joue au Théâtre-Français; l'auteur de l'opéra nouveau n'a pas été plus heureux. Comme son devancier il a voulu débarrasser le sujet de scènes qui, dans la pièce du poète anglais, ont une teinte si originale, et contribuent si puissamment à la variété, mais qui, dans nos idées, passent pour des trivialités, et il ne s'est pas aperçu qu'en ne conservant que les situations principales, il ne pourrait éviter la monotonie et le froid. Nos auteurs veulent du romantisme, mais arrangé à leur manière, et ne peuvent aborder franchement les choses hardies avec toutes leurs conséquences; il en résulte que nous n'avons que des productions bâtardes qui ne sont ni raisonnables, ni piquantes. Certes, la scène du portier de Macbeth aurait fait un meilleur effet dans l'opéra nouveau que le vide d'action qui s'y fait remarquer dans la plus grande partie, et le musicien y aurait trouvé des moyens de variété. Il paraît évident qu'on n'a voulu conserver de la pièce originale que trois scènes principales : celle des sorcières, celle où Macbeth est poussé par sa femme à assassiner Duncan, et celle du somnambulisme. Chaque acte roule sur une de ces scènes : cela pouvait suffire, si elles eussent été bien amenées; mais l'encadrement est précisément la partie faible. La scène des sorcières, qui est au commencement du premier acte, produit trop d'effet pour que le reste ne soit pas froid et dénué d'intérêt. Le second acte,

qui est d'une longueur désespérante, quoique dénué d'intérêt, ne présente la scène de l'assassinat qu'à la fin, et cette scène est elle-même mal faite. Quant à celle du somnambulisme, elle perd tout son effet par la présence du chœur. Ce chœur était, je le sais, nécessaire pour la musique; mais ce n'est pas moins un malheur pour l'ouvrage; car pour qu'une semblable scène produise son effet et soit possible, il faut une solitude absolue. Il y a dans l'opéra de *Macbeth* beaucoup d'autres défauts de contexture mais je les abandonne pour passer à l'examen de la musique.

Le compositeur, M. Chelard, sorti des classes du Conservatoire, couronné à l'Institut, et pensionnaire du gouvernement à Rome, était venu, comme tant d'autres, languir dans l'obscurité d'un orchestre à son retour d'Italie, par suite du système de prohibition qu'on s'efforce de maintenir en France contre la musique, tandis que le vaudeville et le mélodrame trouvent de nombreux protecteurs. Dix ans s'étaient écoulés depuis que M. Chelard avait revu sa patrie, et il n'avait pu trouver l'occasion de travailler pour un théâtre français, de se faire entendre, ni même de se rendre compte de ses facultés. Il n'avait pu, par des essais sur de légers opéras comiques, se façonner insensiblement à l'expérience dramatique. Cependant l'homme le plus heureusement organisé ne peut se passer de cette expérience qu'on n'acquiert qu'à ses dépens. Mozart avait fait *Lucio Silla* et *Mithridate* avant d'écrire *Don Juan* et *les Noces de Figaro;* Rossini préluda à ses chefs-d'œuvre par *la Cambiale di Matrimonio* et par l'*Equivoco stravagante;* certes on n'eût pu deviner la destinée de ces deux grands artistes à ces faibles productions, mais elles furent pour eux des leçons dont ils surent profiter. Au lieu de cela il faut, après des dégoûts faits pour glacer l'imagination la plus ardente, que M. Chelard débute par un ouvrage immense sur notre premier théâtre lyrique: il faut en convenir, ces circonstances ne lui étaient pas favorables; s'il en a triomphé, il en a d'autant plus de mérite; s'il n'a surmonté qu'une partie des obstacles, on

doit lui tenir compte de ce qu'il a fait de bien, et attendre pour le juger définitivement qu'il ait l'occasion de mettre à profit les observations qu'il aura faites sur son premier ouvrage.

Il suffit du plus léger examen pour se convaincre que M. Chelard s'est proposé avant toutes choses de s'écarter autant qu'il le pourrait de la route nouvelle et de la musique à la mode. Il a voulu ne prendre pour guide que son sujet, et chercher des effets qui y fussent analogues. Il a eu moins en vue de faire de la musique agréable que de trouver des effets dramatiques et vrais. Ce plan, qui lui a réussi dans plusieurs endroits, l'a égaré dans d'autres. Son ouverture, qui est établie sur deux motifs de son opéra, savoir une marche du second acte pour l'introduction, et le chœur final du troisième pour l'allégro, est d'un dessein large et d'un bel effet. Un trait de cet allégro, où les instrumens de cuivre plaquent l'harmonie *staccato,* est à peu près le seul de tout l'opéra de *Macbeth* qui soit empreint de Rossinisme. Le chœur qui suit l'ouverture est d'un beau caractère, et a produit beaucoup d'effet. La scène suivante, où Douglas engage les soldats à le suivre pour aller à la recherche de Macbeth, a le défaut d'être d'une couleur trop uniforme avec ce premier chœur, et le chant de Douglas me semble un peu vague.

La troisième scène du premier acte, qui est celle des sorcières, ne me paraît mériter que des éloges. Cette scène, la meilleure de l'ouvrage, se distingue par une énergie remarquable, par une couleur très convenable, et par des dispositions du plus bel effet. Le public l'a beaucoup applaudie; mais elle aurait encore plus de succès si la voix de mademoiselle Jawureck n'était pas insuffisante, et si mademoiselle Quiney ne chantait pas faux.

La musique ne me paraît pas peindre heureusement la situation pénible de Macbeth à son arrivée en scène; il a trop l'air de se promener. L'air qu'il chante après que les sorcières lui ont annoncé qu'il sera roi, est monotone et manque de force. Je sais qu'il est difficile de faire chanter

Dérivis; mais M. Chelard pouvait mettre l'intérêt dans l'orchestre, et donner au chanteur un air de mouvement syllabique qui aurait bien convenu à la situation.

La dernière scène est d'un bon effet; le chant du rondeau de Douglas manque un peu de nouveauté, mais il est gracieux et bien instrumenté. Le chœur qui le suit aurait fait plus d'effet s'il n'y avait eu plusieurs fluctuations de mouvemens entre les choristes et l'orchestre.

Plusieurs airs de danse du second acte sont fort bien arrangés; ils ont pour motifs des thèmes écossais, bien choisis et bien instrumentés. Mais c'est dans cet acte que se trouvent les causes principales du froid qui s'est répandu sur l'ouvrage. L'absence de morceaux d'ensemble, la trop grande quantité de récitatifs, des longueurs sans objet, et des situations dont on pouvait tirer parti, et qui ne sont qu'indiquées par le poète et par le musicien, ont fait que cet acte, qui est toujours le plus important d'un ouvrage, a été sans effet. Si M. Chelard n'avait pas eu l'inexpérience dont j'ai parlé, il aurait exigé de son poète la suppression de ces danses interrompues au commencement de l'acte; il n'aurait point fait sortir Macbeth et sa femme après leur duo; il aurait au contraire fait venir Duncan et sa cour; la danse aurait seulement commencé alors. Au lieu du long récitatif de Duncan et de l'air de M^lle^ Cinti, il aurait développé la situation de la bénédiction dans un morceau d'ensemble avec chœur. Cet air de M^lle^ Cinti, malgré la pureté de sa voix et le charme de l'exécution de M. Baillot, n'est qu'une espèce de combat entre le chant et l'instrument que rien ne motive, et qui fait un mauvais effet dans une situation où il se trouve tant de monde sur la scène. En faisant de la situation de la bénédiction l'objet principal de la situation, on aurait eu un effet touchant qui aurait fourni une bonne opposition avec la scène suivante.

Quoiqu'il soit nécessaire d'avoir des préparations pour une résolution aussi terrible que celle d'assassiner un roi, un vieillard sans défense, néanmoins le duo de Macbeth et de sa femme est trop long; et malheureusement on y trouve plus de cris que de véritable force d'harmonie. Mais

c'est surtout après l'assassinat de Duncan que M. Chelard devait exiger de son poète un finale qui lui aurait fourni de grandes ressources. L'effroi du chœur fuyant devant les sorcières; un violent orage, mille moyens étaient offerts pour terminer cet acte avec vigueur; au lieu de cela, M. Chelard n'a qu'une ritournelle pour faire sortir Macbeth, et l'acte finit sans que le public s'en doute. Je présume que c'est un effet qu'il a voulu produire, et que c'est à dessein qu'il s'est éloigné de la route ordinaire; mais quand on évite d'employer des moyens dont l'effet est connu, il faut que ce soit pour en produire de plus grands: or ce n'est pas le cas ici.

La scène principale du troisième acte est celle du somnambulisme; j'ai déjà dit ce que je pense de la manière dont elle est disposée; mais le fût-elle autrement, est-il bien certain qu'elle serait favorable à la musique? Je ne le pense pas. Ces mots entrecoupés, cette pantomime, susceptibles d'un grand effet dans une tragédie, si le rôle est confié à un acteur habile, doivent perdre de leur caractère s'ils deviennent le motif d'un air. Je ne concevrais l'effet de cette scène que si on la traitait en mélodrame, c'est-à-dire si l'orchestre seul chantait, et était interrompu par des phrases parlées. Peut-être cette innovation serait-elle trouvée trop forte à l'Opéra.

Le chœur final du troisième acte est fort beau et fait oublier la manière bizarre dont la pièce se termine. En somme, le musicien a fait preuve d'un grand mérite dans cet ouvrage; on y trouve beaucoup d'intentions dramatiques, des formes pures, et une instrumentation généralement bonne. Mais tout en rendant justice au talent réel de M. Chelard, qu'il me soit permis de lui faire remarquer les défauts qui m'ont paru le plus sensibles dans sa manière. On désirerait dans ses mélodies plus de charme, plus d'abandon, plus de nouveauté. Elles sont en général peu favorables aux chanteurs et ne les font pas briller, et c'est un très grand mal à l'époque actuelle. Une des causes de la difficulté que présentent aux voix les chants de M. Chélard, c'est l'excès de recherche de son harmonie. En vou-

lant éviter la monotonie par des modulations, des enharmonies et des cadences d'*inganno* trop multipliées, on tombe dans un excès contraire au défaut de variété, et cet excès amène bien plutôt la fatigue, outre qu'il rend l'exécution beaucoup plus difficile. Je ne doute pas que M. Chelard n'ait fait lui-même ces remarques, et qu'elles ne lui soient profitables pour son premier ouvrage.

L'exécution de Macbeth a été généralement faible. Il y a eu en plusieurs endroits de l'incertitude dans l'orchestre et beaucoup d'intonations fausses sur le théâtre. Mlle Cinti, Mme Dabadie et Adolphe Nourrit ont bien chanté; Dérivis a moins crié qu'à l'ordinaire; mais le reste a été peu satisfaisant. On ôtera probablement à la seconde représentation une partie de la danse, dont il y a beaucoup trop; mais on conservera sans doute le pas dansé d'une manière ravissante par Mme Montessu, et la Pyrrique qui est d'un bel effet. Les décorations, et particulièrement celle du second acte, sont d'un bel effet.

FÉTIS.

NOUVELLES DES PAYS ÉTRANGERS.

Berlin, 16 *juin*. On a donné le 29 du mois dernier, à l'occasion du mariage du prince Charles, troisième fils du roi avec la princesse Marie de Saxe-Weimar, la première représentation d'*Agnès de Hohenstaufen*, c'est-à-dire du premier acte de cet opéra, dont les deux autres n'ont pu être terminés par le musicien M. Spontini. Le poëme qui est dû à un auteur distingué, promet de l'intérêt et de la poésie. Plusieurs situations sont musicales et la couleur héroïque de l'ouvrage permet au musicien d'y déployer des teintes riches et fortes, Les principaux personnages sont : l'empereur Henri VI, Henri de Brunswick, fils de Henri-le-Lion, Agnès fille du comte de Pfaltz, et le roi de France Philippe-Auguste. Quant à la musique, si l'on s'en rapporte à quelques journaux de Berlin, l'auteur est parvenu à rendre admirablement le contraste des musiques

française et allemande du moyen âge; toutefois les avis sont fort partagés sur le mérite de cette composition. Nous nous bornons, pour le moment, à signaler le nombre et la nature des morceaux qui composent ce premier acte.

L'ouverture, pour laquelle le musicien a écrit une introduction nouvelle, est faite avec un allégro de *Milton*, déjà utilisé dans *Nurmahal*. Depuis ce morceau, jusqu'au finale, on compte six airs seuls ou avec chœurs, deux duos, dont l'un pour deux ténors, rappelle le premier de la *Vestale*, et un quatuor. Le finale, où se développe une situation très forte, est un des plus bruyans que M. Spontini ait écrit; il est de nature à épuiser les forces des chanteurs et des instrumentistes. En attendant qu'il achève les deux autres actes, ce compositeur, dont la santé est altérée, est allé prendre les eaux de Bohême et les bains de mer.

M^me^ Catalani ne trouvant pas ici de troupe italienne a fait à peu près à elle seule les frais et l'intérêt d'un concert qu'on a appelé *Sémiramis*, et, le 7 du courant, cette cantatrice a chanté en costume des morceaux de tous les auteurs, parmi lesquels nous nous rappelons les noms de Righini, de Nauman, de Portogallo et de Rossini. Elle a été secondée dans deux ou trois morceaux par des chanteurs allemands; on avait façonné pour cette fois le chœur de l'Opéra à chanter l'italien, et l'on a trouvé, qu'en raison du peu de temps qu'on avait eu pour cette étude, le résultat était satisfaisant. Comme on ne pouvait se procurer la partition de tous les morceaux que M^me^ Catalani voulait chanter dans ce *pasticcio* d'une nouvelle espèce, les parties d'orchestre ont été restituées par un musicien nommé Calcara, d'après des accompagnemens de piano. Les *dilettanti* de Berlin, qui n'ont pas souvent l'occasion d'entendre de telles choses, se sont montrés assez satisfaits, et M^me^ Catalani promet pour un de ces jours un extrait de représentation du même genre, d'un opéra de *Mithridate*, dont l'auteur n'est pas indiqué. On cite de cette cantatrice le mot suivant sur M^lle^ Sontag: *Elle est grande dans son genre, mais son genre est trop petit.*

Nous sommes dans la saison des voyages pour les artistes. On en compte plusieurs qui ont paru ou vont paraître sur les théâtres de Berlin. Parmi les premiers, on remarque Mlle Schechner qui vient de Vienne et qui est engagée à Munich pour remplacer Mme Wesperman. Elle a déjà rempli à la satisfaction générale plusieurs rôles, dans lesquels on cite ceux de *la Dame blanche* et d'Agathe de *Freidshütz*. On trouve dans Mlle Schechner une manière plus allemande qu'italienne, une voix pure et bien timbrée, et beaucoup de sensibilité.

Le 2 de ce mois, Mlle Sontag a obtenu le plus grand succès dans le rôle de la comtesse de *Xenia*, du petit opéra de *la Vieille*, qui a été traduit en allemand et représenté au théâtre de Kœnigstadt.

Elberfeld. La fête musicale des bords du Rhin, qui avait été célébrée l'année passée à Dusseldorf, a eu lieu cette année dans notre ville, à la Pentecôte. L'autorité n'avait rien négligé pour contribuer à attirer les amateurs, et l'on avait à cet effet terminé plusieurs routes pour faciliter la circulation des voitures. La fête a duré deux jours; on a remarqué parmi les morceaux qui y ont été exécutés, le *Paradis perdu*, nouvel oratorio, musique de Fr. Schneider, qui a produit beaucoup d'effet, la première hymne de la nouvelle grand'messe de Beethoven, la cinquième symphonie de Beethoven en *ut* mineur, et les ouvertures de *D. Juan* de Mozart, et d'*Oberon* de C. M. de Weber : celle-ci a été unanimement redemandée. Le nombre des symphonistes était de 130, et celui des chanteurs, de 200.

EXTRAIT DU 54e NUMÉRO DE L'HARMONICON,

JOURNAL DE MUSIQUE ANGLAIS.

Dans le mois de mars 1826, nous avons publié un arrêté du comité de l'académie royale de musique, dans lequel il était dit que : « De fortes charges contre l'honneur

« de Bochsa ayant été imprimées et publiées, les membres « du comité croyaient de leur devoir de lui demander « quelles mesures il prendrait pour réfuter ces accusa- « tions. » Il ne répondit pas au comité en attestant la fausseté de ces fâcheuses imputations, mais il annonça sa résolution d'intenter un procès aux auteurs de ces écrits. Il fut alors prié de suspendre ses fonctions à l'académie jusqu'au résultat connu de son procès.

Près de dix mois après cette suspension, Bochsa forma une plainte en calomnie contre les propriétaires du *the Examiner* et du *Sunday-Monitor*, journaux hebdomadaires. Mais aucun éclaircissement satisfaisant ne résulta des plaidoiries, parce que Bochsa, par des raisons que *lui seul* pouvait apprécier, préféra procéder par accusation. Par là il était seulement tenu de prouver que certaines expressions outrageantes avaient été employées dans les feuilles en question, pour obtenir un jugement. Au lieu d'opérer sa réintégration dans la place de professeur à l'académie royale de musique, et de se laver de l'outrage qu'il avait reçu, Bochsa, par cette étrange conduite, n'a fait que hâter sa démission définitive.

Voici l'extrait de l'arrêté du comité :

« Assemblée des directeurs et membres du comité de « l'académie royale de musique, 26 avril 1827 :

« Le comte de Scarborough, président.

« Présens : le comte de Scarborough ; le comte Howe ; « sir James Langham, baronnet, etc.

« A été résolu que la destitution de M. Bochsa de tout « emploi à l'académie royale de musique était confirmée « et arrêtée. »

Signé. H. Watts, secrétaire.

ANNONCES.

GALERIE
DES
MUSICIENS CÉLÈBRES,

CONTENANT LEURS PORTRAITS LITHOGRAPHIÉS PAR LES MEILLEURS ARTISTES.

Cette collection sera accompagnée de *fac simile* de l'écriture et de la notation musicale des Artistes les plus renommés, et de notices biographiques sur les compositeurs, chanteurs et instrumentistes qui s'y trouveront réunis;

Par F.-J. Fétis,

PROFESSEUR DE COMPOSITION A L'ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE, BIBLIOTHÉCAIRE DU MÊME ÉTABLISSEMENT, ET RÉDACTEUR DE LA REVUE MUSICALE;

Prospectus.

L'intérêt qui doit s'attacher à la *Galerie des Musiciens célèbres* résulte du goût qu'on a généralement pour cet art et de sa culture qui se répand chaque jour davantage. On est ordinairement curieux de connaître les traits des grands maîtres qui nous ont procuré de douces jouissances, ou de les revoir quand on les a connus.

Mais un portrait n'a de valeur qu'autant qu'on peut compter sur la fidélité de la ressemblance. Nous espérons que le soin qui préside ordinairement à nos travaux sera une garantie de celui que nous mettrons à satisfaire à cette condition de notre entreprise. Il faut de plus que l'exécution du dessin soit satisfaisante; nous ne faisons point de promesses à cet égard; le public jugera par ce qu'il verra.

Pour satisfaire la curiosité qu'excitent les hommes célèbres, il ne suffit pas de la représentation exacte de leurs traits, on veut connaître aussi les circonstances importantes de leur vie, de leurs études et de leurs travaux. Nous croyons que nos recherches constantes sur cet objet nous mettent à même de satisfaire les amateurs, et nous espérons que les notices dont nous accompagnerons nos portraits ne laisseront rien à désirer.

La *Galerie des Musiciens célèbres* sera publiée par livraisons qui con-

tiendront quatre portraits, format grand in-fol., *nom de Jésus vélin*, avec un ou deux *fac simile* et trois feuilles de texte, imprimés en caractères neufs de Didot.

L'ouvrage entier se composera de *trente livraisons*. Il en paraîtra au moins *huit* par an, et au plus *douze*.

La première livraison paraîtra le 15 août prochain.

Le prix de chaque livraison est fixé à douze francs. Les exemplaires sur papier de Chine se paieront vingt francs.

On ne paie rien d'avance.

Il suffit, pour être compté comme souscripteur, de se faire inscrire à l'une des adresses suivantes, en désignant le nombre d'exemplaires pour lequel on veut souscrire, la qualité du papier, et le lieu où les livraisons devront être adressées.

On souscrit à Paris, chez MM. les Éditeurs, quai Voltaire, n° 21; Fétis, rue Montholon, n° 24; Chaillou-Potrelle, rue Saint-Honoré, n° 140; Sautelet et comp^e, place de la Bourse; Maurice Schlesinger, éditeur de musique, rue de Richelieu, n° 97; Langlumé, imprimeur-lithographe, rue de l'Abbaye, n° 5.

Adolphe Miné, fantaisie pour piano et violoncelle, op. 26 : 4 fr. 50 c.

Adolphe Miné, méthode de contrebasse : 6 fr.

Dito, méthode de violoncelle dédiée à M. Baudiot : 12 fr.

Dito, fantaisie pour piano et cor ou violon : 4 fr. 50 c.

Giuliani, méthode de guitare, ornée du portrait de l'auteur : 9 fr.

Sor (Ferd.), vingt-quatre études dédiées à ses élèves pour guitare : 12 fr.

Schnabel, quintetto pour guitare, deux violons, alto et basse : 7 fr. 50 c.

Guillou, quatrième fantaisie pour flûte et piano : 4 fr. 50 cent.

Field, nocturne en quatuor pour guitare, flûte, hautbois, cor ou basson : 3 fr.

Rickmans, fantaisie pour le basson sur la romance *les Hirondelles*, de Panseron, avec accompagnement de piano : 6 fr., avec accompagnement de quatuor : 6 fr. ; ensemble : 7 fr. 50 c.

Karr, trois fantaisies sur la *Batelière* de Jadin, sur *Adieu, Colin, au revoir, Mon Carnaval.* Chaque : 4 fr. 50 c.

Dito, la Pensée, nocturne à quatre mains : 4 fr. 50 c.

Boccherini, deux sonates pour basse : 3 fr.

A Paris, au magasin de musique de A. Meissonnier, boulevard Montmartre, n° 25.

Le troisième cahier de l'*Écho lyrique* vient de paraître; il se compose d'une romance inédite de Weber, *La mère au berceau de son fils;* une romance de M. Grast, *De tes beaux yeux*, et d'un très beau duo de Pacini, chanté par Mme Pasta à Naples, dans l'opéra de *Niobé.* Le prix de l'abonnement, pour l'année, est de 25 fr., et l'on recevra, franco, de 70 à 80 fr. de musique.

On s'abonne, à Paris, chez Pacini, éditeur de tous les opéras de Rossini, boulevard des Italiens, n° 11, et à Genève, chez M. Grast.

Le Hussard de Felsheim, vaudeville en trois actes, paroles de MM. St.-Hilaire, Dupeuty et de Villeneuve. Quatuor final, composé et arrangé pour le forté-piano par A. Adam. Prix : 4 fr. 50 c., à Paris, chez A. Petit, successeur de M. Ch. Laffillé, à la Lyre moderne, rue Vivienne, n° 6, au coinde la grande galerie.

Quatuor pour deux violons, alto et basse, dédié à M. Mennechet, secrétaire de la chambre du roi, chevalier de la Légion d'honneur, composé par J. L. H. Turbri, œuv. 19. Prix : 5 fr., à Paris, chez l'auteur, rue Bourbon-Villeneuve, n° 35, et chez Pacini, compositeur et éditeur de musique, boulevard Italien, n° 11.

REVUE MUSICALE

PUBLIÉE PAR M. FÉTIS,

PROFESSEUR DE COMPOSITION A L'ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE,
ET BIBLIOTHÉCAIRE DE CET ÉTABLISSEMENT.

N° 22. — JUILLET 1827.

EXAMEN DE L'ETAT ACTUEL DE LA MUSIQUE

En Italie, en Allemagne, en Angleterre et en France.

DIXIÈME ARTICLE.

FRANCE.

On a vu dans un des numéros précédens [1] quelles furent les diverses révolutions de l'instruction musicale en France, et particulièrement du Conservatoire. Bien que cette école ne soit pas aujourd'hui dans l'état de splendeur où elle fut autrefois, néanmoins elle offre encore de grandes ressources qui, d'un instant à l'autre, peuvent devenir productives, et qui n'attendent que des circonstances favorables. Les virtuoses en tout genre qui sont sortis du Conservatoire, et les professeurs qui les ont formés sont encore debout; la jeunesse actuelle n'est pas moins favorisée de la nature que celle qui l'a précédée. Il ne s'agit donc que de faire renaître l'émulation, et l'on retrouvera les beaux jours de cette école célèbre.

On ne peut nier d'ailleurs que l'instinct musical de la nation se perfectionne. Les essais multipliés de méthodes

(1) Voyez la *Revue Musicale*, n° 18, page 485 et suiv.

nouvelles d'enseignement ont popularisé, dans les classes les moins fortunées, les notions premières de l'art. Si ces méthodes ne réalisent pas tout-à-fait les brillantes promesses de leurs inventeurs, elles ont du moins pour résultat de faire naître le désir d'une instruction plus forte, et de disposer les organes à la recevoir. J'ai déjà parlé[1] des écoles particulières de Galin et de ses successeurs, de M. Massimino et de M. Pastou. Mais outre ces établissemens, qui ne tirent leur existence que du zèle ou du talent de leurs fondateurs, il en est d'autres que le gouvernement ou les communes entretiennent ou protègent : telle est *l'institution royale de musique religieuse*, dirigée par M. Choron, telle est l'école primaire de M. Wilhelm, telles sont les succursales de l'école royale que M. le vicomte de Larochefoucault a instituées ou améliorées dans les départemens.

L'institution de musique religieuse n'eut point d'abord sa destination actuelle ni le nom qu'elle porte aujourd'hui : sa fondation remonte à 1817. M. Choron, qui en conçut le plan, ne voulut en faire qu'une école primaire, destinée à essayer l'instruction musicale sur des enfans en bas âge, et ce fut pour cet objet qu'il traça le plan de sa *méthode concertante* qui, depuis, a été adoptée par toutes les écoles des départemens. Plus tard, l'affaiblissement progressif des chœurs de l'Opéra et du théâtre Feydeau fit songer sérieusement à arrêter le mal, en leur fournissant de nouveaux sujets, et M. Choron fut chargé en même temps de la recherche des choristes et de leur enseignement. Plein de zèle, d'ardeur et de dévouement, il n'hésita pas à parcourir la France pour trouver les voix dont on manquait, et le succès couronna son entreprise. Des basses-tailles formidables arrivèrent de la Picardie, des *hautes-contres* d'une étendue prodigieuse furent fournies par les environs de Toulouse, et ce qui fut plus singulier, les grossiers paysans ou les ouvriers qui possédaient ces voix extraordinaires se trouvèrent prêts en peu de mois à

(1) Voyez la *Revue Musicale*, n° 2, p. 49-56.

chanter les chœurs si difficiles d'*Olympie*; l'exactitude et l'ensemble de leur exécution frappèrent d'étonnement Persuis, alors directeur de l'Opéra, et M. Spontini lui-même. Mais la difficulté de maintenir la discipline d'une école parmi des hommes dépourvus d'éducation et habitués à la liberté des champs et des ateliers, fit renoncer l'autorité supérieure à ce mode de recrutement. Les choristes de l'école de M. Choron furent répartis dans nos divers théâtres, ou dans les paroisses de la capitale.

M. Choron, qui avait eu l'occasion de se convaincre qu'il ne suffit pas d'une belle voix pour faire un chanteur, et qu'on ne parvient à en former que par des études longues auxquelles les adultes sont peu disposés, proposa de se charger de l'éducation musicale d'un certain nombre d'enfans choisis, qui pourraient présenter aux théâtres lyriques des ressources pour l'avenir. Son offre fut acceptée. Outre les avantages qu'on pouvait se promettre pour l'avenir de l'essai de M. Choron, il devait avoir un autre résultat non moins intéressant, celui de résoudre la question encore indécise du nombre de voix qui sortent pleines et sonores de la maladie de la mue sur un nombre d'enfans donné, en supposant que le régime le plus salutaire soit suivi dans les diverses périodes de cette maladie.

M. Choron mit dans le choix des sujets tout le soin qu'un objet aussi important exigeait. Il ne s'attacha pas moins à rendre leur éducation parfaite, et à développer en eux un sentiment musical très délicat. On convient que, sous ce rapport, on ne peut mieux faire; mais il aurait fallu, pour que l'expérience fût décisive, qu'elle fût faite sur cent individus au moins; malheureusement des motifs d'économie ne permirent jamais de dépasser plus du cinquième de ce nombre, et l'expérience a prouvé que celui des enfans qui perdent totalement leur voix dans la mue, ou qui n'en conservent que de défectueuses, est si considérable, que la quotité de pensionnaires confiés à la direction de M. Choron ne pouvait donner que de faibles résultats. Toutefois, avec des ressources si bornées, on a obtenu plus qu'il n'était permis de l'espérer, car outre

MM. Dupré, Siran et Mme Dupré qu'on a entendus avec plaisir au théâtre de l'Odéon, et Mlle Dotti qui a eu de brillans succès sur les théâtres d'Italie et de Vienne, comme les journaux étrangers nous l'ont appris, M. Choron a formé de jeunes artistes pleins d'enthousiasme et de goût, qui sont devenus d'excellens professeurs et qui portent dans le monde la tradition d'un bon sentiment musical.

Depuis environ deux ans et demi, l'école de M. Choron a été transformée par M. le vicomte de Larochefoucault en une institution royale de musique religieuse, et l'on ne peut qu'applaudir à cette direction donnée à un établissement que l'obligation de fournir promptement des sujets aux théâtres détruisait journellement; M. Choron a senti que le nombre de ses pensionnaires ne serait jamais assez considérable pour arriver par eux seuls à de grands résultats; il ne les a considérés que comme le noyau d'une plus grande réunion, et a trouvé des ressources où personne ne se serait avisé d'aller les chercher : dans les écoles de charité de son arrondissement. Ce sont, pour la plupart, ces enfans indigens qu'il a façonnés en peu de temps à l'exécution surprenante de ces exercices qui ont fait cette année l'admiration des artistes et de la bonne société. N'eût-il fait que ce bien dans toute sa vie, M. Choron mériterait les éloges et la reconnaissance des amis de l'art, car en faisant passer dans le peuple une amélioration de goût et la connaissance des principes de la musique, il a attaqué dans sa source le défaut d'éducation musicale qui s'est trop fait remarquer en France jusqu'à ce jour. L'avenir seul pourra faire connaître toute l'importance des travaux de M. Choron à cet égard.

Des essais non moins intéressans ont été faits par M. Wilhelm, professeur de musique à Paris, pour populariser les notions de cet art au moyen d'une application des procédés de l'enseignement mutuel. Des expériences faites en grand, sur plusieurs centaines d'enfans réunis dans les écoles de l'île Saint-Louis et de Saint-Jean-de-Beauvais, ont donné les résultats les plus satisfaisans. Plusieurs rapports faits par une commission spéciale à la

Société pour le perfectionnement de l'enseignement élémentaire et au ministre de l'intérieur, ont constaté les avantages de la méthode de M. Wilhelm, laquelle a été adoptée.

Les efforts tentés pour la propagation de l'éducation musicale ne se bornent point à Paris seulement; les départemens s'enrichissent chaque jour d'écoles qui, si elles sont encouragées et bien dirigées, changeront complètement l'état de la musique en France d'ici à vingt ans. Déjà des succursales de l'école royale de musique ont été établies dans plusieurs villes, par les soins de M. de Larochefoucault, notamment à Lille et à Toulouse; d'autres villes, telles que Douai, Caen, Abbeville, se sont imposées elles-mêmes pour avoir des écoles du même genre; d'autres enfin suivront bientôt leur exemple. De jeunes professeurs instruits, sortis de l'école royale, de l'institution de M. Choron et des autres établissemens de Paris s'établissent dans les départemens et y propagent les perfectionnemens de méthode qui ont été essayés depuis dix ans. Les sociétés philarmoniques se multiplient, et avec elles les amateurs propres à entrer dans la composition des orchestres. Il ne manque plus aux villes principales que d'appliquer leurs ressources à la musique d'église, car c'est par l'église que l'instinct de cet art naît et se développe dans le peuple avec le plus de force. J'ai déjà eu l'occasion de faire cette remarque plusieurs fois.

Le théâtre n'offre pas un aspect aussi satisfaisant que les autres institutions musicales; un appauvrissement progressif se manifeste depuis plusieurs années, et devient tel qu'on est menacé d'une disette absolue de sujets. Les directeurs d'entreprises dramatiques, les correspondans de théâtres éprouvent beaucoup d'embarras pour former les troupes au renouvellement de l'année théâtrale. La capitale même se ressent déjà de cet appauvrissement, et les théâtres de l'Opéra-Comique et de l'Odéon ne peuvent se recruter qu'avec peine. De là, l'augmentation prodigieuse des appointemens des acteurs, et la ruine des entreprises. La comédie et l'opéra présentent des vides effrayans

dans leurs cadres; la première n'existe même plus. Le vaudeville, le déplorable vaudeville, seul se soutient. Où s'arrêtera ce mal très considérable? Il est difficile de le prévoir. Si l'on en connaissait bien la source, il serait peut-être possible d'y apporter quelque remède; mais elle a échappé jusqu'ici aux investigations des hommes les plus experts en cette matière. Ne serait-ce point qu'à mesure que la société se perfectionne, que la raison se fortifie et que l'ordre s'établit, les hommes nés dans une classe éclairée règlent mieux l'usage de leurs passions, et que celles-ci sont moins fougueuses? Ce qui pourrait faire admettre cette idée, c'est qu'on ne voit plus aujourd'hui d'acteurs qui embrassent la carrière dramatique par un penchant irrésistible, qui est presque toujours le signe du talent naturel; aujourd'hui ceux qui se destinent à cet état le font par spéculation, et calculent d'abord les avantages qui doivent en résulter pour leur fortune. On sent quelle énorme différence il doit y avoir entre les uns et les autres. Plus j'y réfléchis, plus il me semble que telle est la source de la médiocrité de nos acteurs.

Mais si l'inspiration improvise les acteurs, les chanteurs ne se font que par de longues études. Ici l'éducation appliquée à de belles voix peut suppléer au talent naturel; ce talent ne peut même se reconnaître qu'après que ces mêmes études lui ont donné les moyens de se montrer. A défaut d'acteurs remarquables, nous pouvons donc avoir de bons chanteurs, et l'opéra bien chanté peut nous consoler de n'avoir plus de comédie. La recherche des voix, et une éducation soignée pour ceux qui les possèdent, voilà ce qui est en notre pouvoir; j'insiste encore pour que l'autorité porte ses vues sur cet objet important : c'est le seul espoir qui nous reste.

Depuis douze ou quinze ans, une génération nouvelle de compositeurs s'est produite dans différens genres. On a souvent reproché au Conservatoire de n'avoir donné que de faibles résultats sous ce rapport; mais l'injustice de ce reproche est de toute évidence. Outre qu'il ne dépend point des écoles de rencontrer des hommes de génie dans

ceux auxquels elles donnent l'instruction, il est facile de prouver que le Conservatoire, ou son influence, ont produit plus de compositeurs de talent, dans un temps donné, que la France n'en a possédé à aucune autre époque. Parmi ceux que je pourrais citer, MM. Onslow, Auber et Hérold se présentent d'abord. Le premier, par ses compositions musicales, s'est placé au rang des plus grands musiciens, et jouit en Allemagne de la plus belle réputation. Des éditions multipliées de ses ouvrages suffisent à peine à l'empressement des amateurs. Quoiqu'on ait trouvé de l'inexpérience des effets dramatiques dans *l'Alcade de la Vega*, opéra en trois actes, les beautés remarquables que cet ouvrage contient prouvent que M. Onslow ne peut manquer de réussir en ce genre, s'il s'y livre assidument. Les succès de M. Auber sont connus; ce n'est point seulement en France que ses ouvrages sont applaudis; les théâtres de Vienne, de Berlin, de Munich, de Dresde et de Hambourg résonnent chaque jour de leurs accens, qui, partout, sont accueillis avec plaisir. M. Auber a imprimé le cachet d'une manière particulière à ses drames de *La Bergère châtelaine* et *d'Emma*; dans *Leicester, la Neige, Léocadie, le Maçon* et *Fiorella* il a payé davantage le tribut aux formes à la mode, mais on y trouve une foule de traits heureux, une manière spirituelle et de beaux effets. On attend avec impatience l'opéra de *Mazaniello* que ce compositeur va donner à l'Académie royale de musique. Dès son entrée dans le monde musical, M. Hérold fit entrevoir qu'il serait un jour au nombre des musiciens dont s'honore la France; néanmoins, *les Rosières, la Clochette* et *le Premier Venu* étaient moins riches de chants et d'effets que ne l'ont été depuis *le Muletier* et *Marie*. Les premières productions de M. Hérold ont moins d'abandon, moins d'élan, moins de jeunesse que les derniers; mais dans tous on trouve une sagacité rare à saisir les intentions scéniques et à les exprimer. Plusieurs autres compositeurs nouveaux se préparent à s'élancer sur la scène, et donnent lieu d'espérer qu'ils y seront heureux. Quelques-uns même ont déjà préludé à leur destinée par des essais de

bon augure. Parmi ceux-ci l'on distingue MM. Chelard, auteur de l'opéra de *Macbeth* qu'on vient de représenter à l'Académie royale de musique, Rifaut, à qui l'on doit la musique *du Duel*, et une jeune demoiselle [1] en qui l'on remarque une énergie qui ne semble pas appartenir à son sexe.

Tout en louant les qualités qui se font apercevoir dans les productions de nos jeunes compositeurs, qu'il me soit permis de dire à ceux-ci que les amis de l'art et de la gloire nationale attendent d'eux plus qu'ils n'ont fait jusqu'ici. Certains préjugés, qui n'ont eu que trop de cours parmi nous, ont empêché les musiciens français de donner à leurs ouvrages assez de développemens pour que la musique fût en première ligne. Il est temps qu'ils s'affranchissent des entraves dont ils se sont laissés garotter. M. Boieldieu leur en a donné l'exemple dans la *Dame Blanche;* qu'ils aient la noble ambition de vouloir faire plus que lui. Non que je veuille qu'on imite les Italiens qui sacrifient souvent les convenances dramatiques à des effets musicaux; en France, ce qui choque la raison ne peut réussir; mais je désire qu'on évite les proportions mesquines qui gâtent les morceaux les mieux pensés, et surtout qu'on cesse d'habituer le public à faire consister le mérite d'une composition dans quelques chansonnettes agréables. Le premier qui, avec des idées, tentera de sortir de la fausse route où tout le monde est resté plus ou moins, et qui fera de la musique en conscience, celui-là, dis-je, méritera le titre de *restaurateur de la musique française.*

Il est fâcheux que le défaut d'institutions borne parmi nous la carrière des compositeurs à la musique dramatique. A l'exception des surintendans de la musique du roi, qui travaillent pour la chapelle royale, personne n'écrit de la musique sacrée, parce qu'on n'en exécute point dans nos églises. La symphonie est aussi absolument négligée,

(1) Mademoiselle Louise Bertin, auteur du petit opéra du *Loup-Garou*, de *Guy Mannering*, drame musical en 3 actes, qui doit être bientôt représenté au théâtre de l'Odéon, et de *Faust,* opéra en 2 actes qui est destiné au Théâtre-Italien.

parce que le musicien qui tenterait d'en faire ne pourrait parvenir ni à publier ses productions, ni à les faire entendre. La nature travaillerait en vain à faire naître en France un Haydn ou un Beetho en ; son talent serait mieux caché au milieu de la capitale que le diamant dans les entrailles de la terre. Il en est de même de la musique de chambre, telle que les quatuors, quintetti, etc. Si M. Onslow est parvenu à se faire une belle réputation en ce genre, c'est que sa position sociale le rend indépendant du produit de ses ouvrages ; encore est-il bien mieux connu dans les pays étrangers qu'en France. Le peu d'encouragement qu'on accorde à la musique instrumentale, le goût des futilités, et plusieurs causes secondaires, qu'il serait trop long de détailler, nous ont conduits insensiblement à n'avoir plus que des fantaisies, des airs variés et d'autres bagatelles.

Quant au talent d'exécution, nos instrumentistes ne laissent rien à désirer. Avec des violonistes tels que MM. Baillot, Rode, Kreutzer, Lafont, Mazas, Habeneck, et beaucoup d'autres que je pourrais nommer; des pianistes comme MM. Kalckbrenner, Herz, Zimmerman, Woetz, Mme de Montgeroult, etc.; des Tulou, des Vogt, des Brod, des Dauprat, des Gallay, des Labarre, etc., etc., la France n'a rien à envier à ses voisins : les organistes seuls y sont faibles. Jamais le véritable style de l'orgue n'y a été connu. Le vieux Couperin l'avait deviné; mais les Marchand, les Calvière, les Daquin, les Balbâtre, qu'on a tant vantés, n'avaient que des doigts : leurs productions sont au-dessous de la critique. Leurs successeurs, à l'exception de Séjan, ne les ont cependant point égalés. Aujourd'hui, M. Benoist, organiste du roi, est le seul qui ait du mérite; puisse-t-il former des élèves qui nous mettent enfin en état de lutter avec l'Allemagne sous ce rapport!

Dans l'exposé que je viens de faire de la situation de la musique en France, j'ai été forcé de négliger bien des détails, parce que je dois me renfermer dans les bornes d'un journal; mais j'en ai dit assez pour faire voir que nos ressources en tout genre sont considérables, et que nous

sommes dans une route d'amélioration qui donne de grandes espérances pour l'avenir. Il me resterait à parler des luthiers, des facteurs de pianos, de harpes, d'orgues, etc. Mais l'exposition des produits de l'industrie qui doit avoir lieu bientôt me fournira l'occasion d'examiner ces objets en détail, et d'en traiter spécialement. Quant à la littérature musicale, j'en ferai l'objet d'un article séparé.

FÉTIS.

SUR LE RÉCITATIF.

J.-J. Rousseau définit *le récitatif* un *discours récité d'un ton musical et harmonieux*[1]. A prendre cette définition à la lettre on pourrait croire que le récitatif n'est d'usage que dans les narrations ou dans les allocutions : mais ce n'est qu'une partie de son emploi ; il sert aussi fréquemment à exprimer la colère, la haine, le désespoir, enfin les passions énergiques et les situations violentes de l'ame. Les monologues n'ont été long-temps que des récitatifs.

Il ne reste aucunes traces de la manière dont les anciens chantaient leurs poèmes ; mais tout porte à croire que leur chant poétique n'était qu'une espèce de récitatif. Nous sommes plus instruits sur la récitation des troubadours et des trouvères. Les manuscrits nous ont conservé les phrases banales qui leur servaient à raconter leurs fabliaux et leurs poésies [2]. Ces phrases avaient le ton traînant et lourd d'une complainte, plutôt que le débit rapide du récitatif. Elles ressemblaient en cela au chant des *épîtres farcies*, sorte d'invention barbare qui appartient aux douzième et treizième siècles, et qui consistait à faire chanter par le diacre, sur un ton monotone, l'épître du jour, partie en français, partie en latin. L'é-

(1) Dictionnaire de musique, art. *Récitatif.*

(2) Voyez la nouvelle collection de fabliaux publiée par M. Méon.

pître farcie du jour de St. Etienne était la plus célèbre. L'abbé Lebeuf en a donné le chant et les paroles dans son *Traité historique sur le chant ecclésiastique.*

Crescimbéni assure que Pulci, regardé comme l'Ennius de l'Italie moderne, chantait dès 1450 son poème de *Morgante Maggiore*, à la table de Laurent de Médicis, à la manière des anciens rapsodes; l'espèce de chant dont il se servait devait être du récitatif. On peut en dire autant du poème de Boiardo, qui fut imprimé cinquante ans plus tard, après avoir été chanté à la cour de Ferrare [1].

Nous n'avons pas malheureusement l'*Orfeo* d'Ange Potien, premier essai du drame musical, ni *le Combat d'Apollon* contre le serpent du comte de Vernio, ni *le Sacrifice* de Beccari, et nous ne pouvons juger de la nature du récitatif qui y était employé. Il est vraisemblable que ce récitatif ne ressemblait point à celui d'aujourd'hui c'était plutôt une espèce de chant dont les sons étaient lents et mesurés, auquel il ne manquait que le rythme, et qui avait de l'analogie avec celui des troubadours, ou avec celui dont se servent encore en Italie quelques improvisateurs.

C'est dans les pastorales d'Emilio del Cavaliere (*le Satyre*, représenté en 1590, le *désespoir de Philène*, en 1591, et *Il Gioco della cieca*, en 1595) que se trouvent les premiers exemples du récitatif libre et non mesuré, tel que nous le connaissons aujourd'hui. Le témoignage de Guidotti, contemporain de ce compositenr, prouve qu'il fut l'inventeur de cette partie importante de la musique. « On a vu, dit-il, les grands applaudis- « semens donnés aux productions du Seigneur Emilio « del Cavaliere, gentilhomme romain, qui a eu assez « de génie et de science pour faire revivre heureusement « la mélodie de l'ancienne déclamation, particulièrement « dans trois pastorales, exécutées plusieurs fois en pré- « sence du duc de Toscane, et toutes trois écoutées avec « une grande admiration, *parce qu'on n'avait aupa-*

(1) Voyez Pancirolle, *De rebus inventis et deperditis, lib.* 1, *cap.* 3.

« *n'avant rien vu ni entendu de semblable.* » (Préface de l'oratorio *dell' anima e del corpo.*) Cette invention fut cependant réclamée par Jacques Peri, qui avait mis en musique à la même époque, l'opéra d'*Ariane*. La *Dafne* de Jules Caccini, qui fut représentée à Florence en 1597, et l'*Euridice* de Peri, qu'on joua dans la même ville en 1600 aux fêtes du mariage de Henri IV avec Marie de Médicis, sont dans le même genre. Nous avons ces divers ouvrages, et nous y voyons que le récitatif y dominait d'un bout à l'autre; il est de même difficile de distinguer en quoi ce récitatif diffère de l'*air* qu'on voit indiqué en plusieurs endroits par le mot *Aria*. On a attribué à Claude Monteverde de grands perfectionnemens dans le récitatif; toutefois en examinant attentivement son *Orfeo*, qui fut représenté à Venise en 1607, on y trouve peu de différence avec les ouvrages de ses prédécesseurs.

Ce récitatif, tant vanté par les contemporains, était languissant et monotone; il admettait trop de formes chantantes, semblables à celles du style madrigalesque, alors en usage, trop de notes longues et trop de cadences harmoniques pour convenir à la vivacité du dialogue ou de la narration. Ce ne fut que vers le milieu du dix-septième siècle que Carissimi et Stradella lui ôtèrent ces défauts, et commencèrent à lui donner le ton du dialogue, en variant les inflexions et en les rapprochant de la déclamation parlée. Ce fut surtout Carissimi qui rendit les plus grands services à ce genre de musique, en inventant les cadences d'*inganno*, qui sont encore en usage, et qui rompent la monotonie du genre. Le récitatif de Lulli, si vanté en France pendant un siècle, ne fut qu'une imitation de celui de Carissimi. Louis Rossi, Jean Legrenzi, Pistocchi, Bassani, et tous les compositeurs de ce temps se bornèrent aussi à imiter les inventions de ce grand artiste.

Alexandre Scarlatti fit faire au récitatif des progrès immenses par l'invention du récitatif accompagné, qu'on appelle improprement *le récitatif obligé*, et par le sentiment dramatique qu'il sut y mettre, et dont il donna les

premiers exemples. Hændel ajouta quelques perfectionnemens à ces nouveautés. Leo et Pergolèse, dans un style différent, contribuèrent aussi à perfectionner le récitatif sous le rapport de l'expression; mais Gluck a la gloire d'avoir donné à cette partie du drame musical une force et une vérité qu'elle n'avait point avant lui. On peut le dire avec assurance, il n'y a rien au-delà; c'est la perfection du genre. Si l'on voulait analyser les beautés du récitatif des *Deux Iphigénie*, d'*Orphée*, d'*Alceste* et d'*Armide*, il faudrait tout louer. Jamais le sentiment des convenances dramatiques n'avait été poussé si loin; et depuis lors, l'opéra français n'a plus présenté que des copies plus ou moins pâles de ce récitatif admirable.

On a tiré quelquefois des effets surprenans du récitatif; Tartini en rapporte un exemple dont il avait été témoin, en 1714, à l'opéra d'Ancône. Un passage de récitatif d'une seule ligne, sans autre accompagnement que la basse, faisait un effet prodigieux non-seulement sur les professeurs de l'art, mais sur tous les spectateurs : « C'était, dit-« il, au commencement du troisième acte. A chaque « représentation, un silence profond dans tout le spec-« tacle annonçait les approches du terrible morceau. On « voyait les visages pâlir, on se sentait frissonner, et l'on « se regardait avec une sorte d'effroi; car ce n'était ni des « pleurs ni des plaintes; c'était un certain sentiment de « rigueur âpre et dédaigneuse qui troublait l'ame, serrait « le cœur et glaçait le sang[1]. » Un opéra médiocre qui fut

(1) Voici les paroles dont se sert Tartini pour exprimer la sensation que produisait ce récitatif singulier. « *L'anno quattordecimo del secolo « presente nel dramma che si rapresentava in Ancona, v'era su 'l prin-« cipio dell' atto terzo una riga di recitativo non accompagnato d'al-« tri stromenti che del basso; per cui, tanto in noi professori, quanto « negli ascoltanti si destava un tal e tanta commozione di animo, che « tutti si guardavano in faccia l'un l'altro, a vedere la evidente mu-« tazione di colore che si faceva in ciascheduno di noi. L'effetto non « era di pianto (mi ricordo benisssimo che le parole erano di sdegno), « me di un certo rigore e freddo nel sangue, che di fatto turbava « l'animo. Tredeci volte si recito il dramma, e sempre segui l'effetto « stesto universalmente; di che era segno palpabila il sommo previo*

représenté au commencement de ce siècle, *Hécube*, de M. Fontenelle, contenait un des plus beaux effets de récitatif qu'il y ait jamais eu au théâtre. C'était dans une scène où Achille, introduit dans les murs de Troie pour y épouser Polixène, concevait des soupçons sur les desseins d'Hécube et de Priam. L'orchestre, qui soutenait la voix, exprimait si bien l'orage qui se formait dans le cœur du héros et les gradations de sa colère, que j'ai vu souvent l'auditoire frissonner et pâlir. S'il y avait eu dans *Hécube* trois scènes comme celle-là, M. Fontenelle serait compté au nombre des grands musiciens.

On a abusé du récitatif: il y en a trop dans la plupart de nos opéras; Gluck lui-même, si observateur des convenances, l'a trop prodigué. Entraîné par les succès qu'il y obtenait, ignorant l'effet magique des morceaux d'ensemble, et ne sachant comment rompre la monotonie de la multiplicité des airs et des chœurs, il n'a point imaginé d'autre moyen de variété. C'est qu'en effet les passions trouvent bien plus de ressources pour varier leurs accens dans la liberté du récitatif que dans les formes bornées des airs. Il n'y a que les masses de morceaux d'ensemble qui aient plus de puissance.

Presque tous nos compositeurs tombent dans une erreur grossière dans leur récitatif; ils croient augmenter son effet en voulant peindre par un travail d'orchestre tous les objets dont les paroles leur fournissent l'idée; mais loin d'atteindre le but qu'ils se proposent, ils s'en éloignent. Rien n'est plus fatigant pour l'auditeur que ces perpétuelles prétendues imitations, dont le moindre défaut est d'être imparfaites; fussent-elles meilleures, leur effet ne serait guère plus satisfaisant, car il n'y aurait pas moins de monotonie et de lenteur dans la marche de l'action. A peine un musicien voit-il dans son poëme deux vers symétriques qu'il quitte aussitôt l'allure libre du récitatif, pour le mesurer et en faire du *récitatif obligé*. Il résulte de ces retours fréquens à la mesure, et de tous ces

« silenzio, con cui l'uditorio tutto si apparecchiava à goderne l'effetto. »

demi-motifs, que le commencement du morceau n'est jamais senti, et qu'il se confond avec le récitatif.

Les compositeurs italiens et les meilleurs compositeurs allemands ont bien mieux conçu l'effet musical. Réservant le récitatif accompagné pour quelques scènes principales, ils ont eu soin de glisser légèrement sur les autres, afin que les airs, les duos et les morceaux d'ensemble ressortissent mieux. Je sais que le peu d'intérêt des *libretti* les autorisait à suivre ce système; que nos poèmes d'opéras sont très supérieurs aux anciennes pièces italiennes, et que les Français cherchent bien plus au théâtre un intérêt soutenu que le plaisir des oreilles pendant quelques instans; mais je sais aussi que rien n'est plus contraire à l'intérêt que l'ennui, et que cet ennui, dont tout le monde se plaint à l'Opéra, prend sa source dans le récitatif. Le premier compositeur qui s'avisera de proportionner l'importance de son récitatif à l'intérêt de la scène, qui saura sacrifier celles qui ont besoin de marcher rapidement; qui conservera ses effets pour les principales, qui sera sobre d'imitations et qui ne mettra de mouvemens mesurés que dans les ritournelles; celui enfin qui saura prendre le milieu entre le *laisser aller* du récitatif italien et les prétentions du français, celui-là, dis-je, fera une grande et utile révolution dans notre opéra.

Je puis citer un fait qui vient à l'appui de mon opinion. On sait que Rossini, depuis *Otello*, a substitué au récitatif libre le récitatif obligé dans ses opéras sérieux; or, il n'est personne qui ne convienne que l'on éprouve plus de fatigue à la représentation de *Sémiramide* ou de la *Zelmira* qu'au *Barbier de Séville*, à *la Gazza Ladra*, ou même à *Tancrède*. Il ne faut point chercher d'autre cause de cette fatigue que dans le récitatif accompagné, qui ne laisse point de repos entre les morceaux, et qui fait que ceux-ci ne tranchent point assez sur l'effet général de la représentation.

Ce n'est point que je propose de faire usage à l'Opéra d'un récitatif avec accompagnement de clavecin; cela n'irait point à nos idées sur les spectacles; mais je vou-

drais qu'on ne déployât pas toujours le luxe d'un orchestre complet, et surtout qu'on donnât au débit plus de légèreté, plus de rapidité et moins de prétention.

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Première représentation des Petits Appartemens,

OPÉRA-COMIQUE EN UN ACTE,

PAROLES DE MM. WARNER ET DUPIN,

MUSIQUE DE M. BERTON.

Après bien des querelles et des dissensions intérieures entre les sociétaires de l'Opéra-Comique et leur directeur; après un relâchement dans les études, qui a privé le public de nouveautés, on a enfin représenté à ce théâtre *les Petits Appartemens*, qu'on annonçait depuis près de quinze jours. Nous ignorons si la représentation de cet ouvrage peut être considérée comme la signature d'un traité de paix entre les parties belligérantes; nous ne voulons pas nous immiscer dans les graves débats de l'intérieur des coulisses, et nous nous bornerons à examiner l'ouvrage nouveau qu'on vient d'offrir aux amateurs, comme un dédommagement des *relâches* qui les ont désappointés plusieurs jours de suite.

Il y a de l'esprit, beaucoup d'esprit dans le dialogue des *Petits Appartemens*; mais peut-être y a-t-il moins de raison dans la contexture de l'intrigue. On peut en juger par l'analyse suivante.

Un jeune Français, nommé Saint-Alban, a été accueilli par le grand-duc de Toscane, dont il devint le favori. Mais l'étourderie de caractère qu'on est convenu de donner à tout Français jeune et galant, a fait des ennemis à celui-ci. Quelques aventures scandaleuses, quelques ménages

brouillés, quelques couplets satiriques, ont amassé un orage contre le compagnon d'armes et de plaisirs du prince. Celui-ci ne peut résister aux cris qui s'élèvent de toutes parts, et se voit forcé de l'exiler; mais cet exil n'est qu'apparent. Conduit, on ne sait pourquoi, les yeux bandés dans un appartement somptueux, qui n'est autre que la partie secrète du palais, dans *les Petits Appartemens* enfin, il y trouve le prince qui lui apprend qu'il n'a point voulu se séparer de lui, et que sa disgrace se bornera à ne point voir d'autres habitans du palais que le grand-duc, son valet de chambre et la nièce de celui-ci. Cependant on annonce M[lle] d'Alberti, nièce d'un podestat, nommé le baron de Trigoso, laquelle avait dû épouser St.-Alban, mais qui veut l'oublier à cause de ses infidélités; elle vient demander sa grace, et pénètre sans peine dans ces appartemens où personne ne doit entrer. Le prince aime M[lle] d'Alberti, et apprend bientôt avec dépit que Saint-Alban est son rival; néanmoins il promet sa liberté à condition qu'on persistera à ne point l'épouser. M[lle] d'Alberti n'est point la seule qui arrive sans façon dans les petits appartemens. Le baron de Trigoso, personnage ridicule, vient y parler d'affaires d'état : sa nièce s'enfuit par un escalier dérobé. Au baron succède sa femme, prude de province, qui, irritée d'avoir été chansonnée par Saint-Alban, vient solliciter son exil, quoiqu'il soit déjà exilé. Le prince, qui craint les prudes, se sauve, et la baronne ne trouve que Saint-Alban, qu'elle ne connaît pas, et qu'elle prend pour le grand-duc, qu'elle devrait connaître. Obligé de garder l'incognito, pour ne pas désabuser la baronne, le jeune officier profite de la circonstance pour la compromettre, et obtient un baiser pour prix de l'exil de Saint-Alban, qu'il promet. Il fait plus, il feint de rédiger la plainte de M[me] de Trigoso, et lui fait signer cette prétendue pétition, qui n'est autre qu'une attestation *que M. de St.-Alban est très aimable; qu'elle lui a accordé un baiser, et qu'il aurait pu en prendre deux.* La baronne se retire après avoir accepté une invitation à souper pour le soir même avec son époux. Des entrées et des sorties peu

motivées remplissent l'intervalle qui s'écoule jusqu'à ce souper. Les deux époux reviennent; et la baronne à qui l'on fait connaître le véritable grand-duc, s'aperçoit qu'elle a été prise pour dupe dans sa première visite. Le baron et sa femme profitent de cette circonstance pour solliciter de nouveau l'exil de Saint-Alban. Celui-ci glisse le certificat qu'il a tiré de la baronne dans le dossier des pièces que Trigoso a rassemblées contre lui. Le prince, en jetant les yeux sur ce papier, devine la ruse de Saint-Alban, et force la baronne à changer de langage en le lui montrant en présence de son époux et de sa nièce; elle est donc obligée de parler en faveur de celui qu'elle accusait tout à l'heure. Saint-Alban survient, obtient sa grace, épouse mademoiselle d'Alberti, et l'on va souper.

Si l'on examine sérieusement les événemens entassés dans cette pièce, qui est bien longue pour un acte, on voit qu'il est absolument impossible qu'ils se passent dans le lieu où les auteurs ont placé la scène; mais qui songe à examiner sérieusement un opéra-comique? l'esprit du dialogue fait d'ailleurs pardonner les vices du sujet. L'ouvrage a eu du succès.

On conçoit qu'il ne peut y avoir rien de bien musical dans les plaisanteries et les quiproquos de cet ouvrage. Le faux du langage et des situations doit rejaillir sur la musique et exerce d'abord son influence sur le génie du compositeur. Heureusement la réputation d'un musicien tel que M. Berton ne peut ni souffrir de la musique d'un petit acte, ni s'en augmenter beaucoup. L'auteur d'*Aline* et de *Montano* a assez de titres à l'estime des artistes et des connaisseurs pour qu'il soit indifférent de joindre à ses nombreuses partitions la musique des *Petits Appartemens*, ou de la retrancher de son bagage harmonique. Si je me livre à quelques observations critiques, c'est plutôt pour satisfaire la curiosité de mes lecteurs que pour donner des conseils à M. Berton : il n'est ni dans l'âge ni dans la position où l'on en reçoit, et ce n'est pas à moi qu'il appartient de lui en donner.

M. Berton a publié quelques écrits dans lesquels il montre

le peu d'estime qu'il a pour les formes de la musique du jour; il ne pouvait donc se rapprocher de ces formes, dans sa nouvelle composition, sans paraître inconséquent. Aussi y affecte-t-il de suivre les erremens de l'ancienne école. Sans prétendre discuter les avantages ou les défauts de de l'une et de l'autre manière, je ne puis m'empêcher de remarquer que le public ayant adopté les nouvelles idées sur la musique dramatique, M. Berton se plaçait sur un terrain désavantageux en faisant un pas en arrière. C'est à cette position défavorable qu'il faut attribuer le peu d'effet de quelques-uns des morceaux des *Petits Appartemens*. L'ouverture, dont le début de l'allégro a quelque analogie avec celle de *la Flûte enchantée*, a rappelé dans certaines phrases l'ouverture de *Montano et Stéphanie*. Le premier air, chanté par Tilly, est d'un chant agréable et d'une facture facile. Mais le rondeau de Lemonnier, et le duo chanté par le même acteur et par Chollet, n'ont pas été goûtés du public. Le motif du premier de ces morceaux a paru d'un chant peu naturel; quant au second, son défaut principal est d'être trop long, car il est à trois mouvemens, et ses phrases principales sont toutes répétées deux fois, ce qui leur donne un développement trop considérable pour la situation. La romance, fort bien chantée par mademoiselle Prévost, a fait beaucoup de plaisir; mais l'air de madame Lemonnier a paru avoir les mêmes défauts que le duo dont je viens de parler. Néanmoins l'accompagnement du premier motif de cet air peint bien le caquetage indiqué par les paroles.

Il y a trop de musique dans ce petit ouvrage, car la plupart des morceaux sont peu motivés par la situation, et semblent n'être que ce qu'on appelle au théâtre *des morceaux plaqués*. Ou je me trompe fort, ou *les Petits Appartemens* ont été faits d'abord dans la forme de vaudeville; on y a fait entrer ensuite de force les airs et les duos. Jamais ces sortes de pièces ne peuvent fournir d'inspirations heureuses. En résumé la musique de celle-ci est faible; mais, comme je l'ai dit, la réputation de M. Berton n'en souffrira pas, car il a fait assez pour sa gloire et pour celle de la musique française. FÉTIS.

— M. Miller, chanteur et compositeur allemand, a donné, le 6 de ce mois, un concert à la salle des Menus-Plaisirs, où l'on a entendu le bénéficiaire, Pellégrini, Zuchelli, mademoiselle Verteuil, élève de l'école royale, le jeune Massart sur le violon, et le petit Alkan sur le piano. Quoiqu'il n'y ait rien eu de très remarquable dans ce concert, l'exécution a été assez satisfaisante; mais le résultat ne l'a point été pour M. Miller, car la salle était à peu près vide.

La voix de M. Miller est faible; mais il chante l'allemand avec goût. Nous ne pouvons parler de son ouverture de *Mérope*, parce qu'elle était exécutée avant que nous fussions arrivés. Zuchelli et Pellégrini ont chanté à merveille un duo bouffe de Coccia, dont l'effet résulte principalement du talent de ces artistes habiles. Le jeune Massart a exécuté quelques passages avec beaucoup d'habileté; mais il a quelquefois plus de verve. Le petit Alkan a beaucoup de netteté dans son jeu; mais il n'a que cela. Le reste viendra peut-être plus tard.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Berlin, 25 juin. On a donné le 19, dans le local de l'Académie de chant, une fête dite de *la Fraternité des Arts*, dont la musique a fait le principal ornement. La société pour l'amélioration de l'horticulture avait demandé à la susdite académie son local pour y célébrer la fête anniversaire de sa fondation. La musique a consenti à se réunir à la *Nymphe des Jardins*, et la fête a été charmante. Le local était orné des fleurs les plus belles et les plus odorantes qui y étaient exposées depuis deux jours. Les *horticulteurs* étaient avec leurs familles dans les loges, et les chanteurs sont entrés au nombre d'environ deux cents dans la partie inférieure de la salle, ayant à leur tête leur digne directeur Zelter. On commença par le magnifique choral de Fasch, *Dieu seul est le seigneur*, qui fut exécuté d'une manière imposante. On fit entendre ensuite

une rapsodie mise en musique par le maître de chapelle danois Schultz; l'*Hymne au Soleil*, par Zelter; et l'on finit par l'*alleluia* de Haendel. Le choix de ces chefs-d'œuvre, l'excellente exécution, la beauté des voix de solo, l'ensemble des chœurs, l'aspect varié des fleurs, l'atmosphère embaumée et l'éclat d'une nombreuse réunion ont produit un ensemble de sensations qui a fait vivement désirer que de pareilles fêtes se renouvellent.

Madame Catalani a donné le 18 un nouveau *pasticcio* sous le titre de *Mithridate*. Cette seconde tentative n'a pas eu tout le succès de la première; le charme de la nouveauté était passé, et tel était le désappointement des amateurs, qu'on demandait quelque chose d'entier et d'homogène, quoiqu'on sût que cela était impossible. Quoi qu'il en soit, madame Catalani va tenter le 27 un nouvel essai avec le *Fanatico per la musica*, qu'on dépécera de même; elle sera secondée pour la seconde partie principale par *Benincasa*, chanteur de la chambre du roi de Saxe.

Le séjour de mademoiselle Schechner à Berlin a donné occasion de reprendre le *Fidelio* de Beethoven, qui a excité l'enthousiasme. Nous possédons en même temps ici mademoiselle Heinefetter, du théâtre de Cassel, qui a chanté avec un grand succès dans *Fernand Cortez* et dans *le Mariage de Figaro*.

— La seconde fête musicale des bords de l'Elbe a eu lieu les 15 et 16 juin à Zerbst, dans la belle et grande église de Saint-Nicolas. On a exécuté, le premier jour, l'*oratorio de Samson*, de Haendel; le second, l'ouverture d'*Iphigénie*, de Gluck; le *Jubilé* à huit voix, de Palestrina; un concerto de cor, par M. Fuchs, musicien de la chambre du duc de Dessau; l'ouverture d'*Idoménée*, de Mozart; un concert pour la basse de trombone, par Queiser de Leipzig; le vingt-quatrième psaume de Fr. Schneider et la dernière symphonie en *ut* mineur de Beethoven. L'ensemble était dirigé par le maître de chapelle Schneider de Dessau. Les sociétés de chant de Dessau, Zerbst et Magdebourg, la chapelle du duc, l'orchestre de Magdebourg, et beaucoup d'autres artistes composaient la réunion des

exécutans. Il n'y avait presque pas un habitant à Zerbst qui n'eût fait place dans sa maison à un ou plusieurs hôtes.

1er *juillet*. L'essai tenté par madame Catalani, de compagnie avec le signor Benincasa, dans le morcellement du *Fanatico per la musica*, a eu plus de succès que le pasticcio de *Mithridate*. On a été content du bouffe Benincasa; le duo de la gamme a surtout produit beaucoup d'effet.

Mademoiselle Nina Sontag, sœur cadette de mademoiselle Henriette Sontag, surnommée par les Allemands *le Rossignol du Nord*, a débuté le 29 juin sur le théâtre de Kœnigstadt, par le rôle d'Adèle du *Billet de loterie*, musique de Nicolo Isouard. On croit avoir reconnu de beaux moyens dans cette jeune personne; mais elle a éprouvé une émotion telle qu'on n'a pu juger de son talent.

— Le célèbre violoniste Paganini s'est enfin décidé à entreprendre un voyage à l'étranger. Il doit se rendre à Paris et à Londres. Parti de Rome dans le commencement du mois dernier, il donne des concerts chemin faisant, et s'est fait entendre le 26 juin dans une *académie*, au théâtre de la Pergola, à Florence; il a excité un enthousiasme universel.

— La *Gazette* de Venise remarque que, dans l'espace d'un an, trois jeunes compositeurs, nés dans le Frioul, ont fait leur entrée dans le monde musical. Le premier, *il signor Campiatti*, a donné à Venise un opéra sérieux dans le cours de l'été dernier; le second, nommé *Pecile*, vient de faire représenter un opéra bouffe à Padoue; et le troisième, Jean-Baptiste *Candotti*, âgé de dix-sept ans, a fait exécuter dans l'église de *Codroipo*, sa patrie, une messe à grand orchestre, et plusieurs autres compositions sacrées, qui ont excité l'enthousiasme de ses compatriotes.

ANNONCES.

EUTERPE VOSGIENNE.

Prospectus.

Tel est le titre d'une collection successive de chants, scènes, odes, hymnes, chansons nocturnes, romances, etc., souvent à deux, trois et quatre parties, avec accompagnement de piano, de guitare, et, suivant le sujet, de plusieurs autres instrumens, rédigée par MM Braun, ancien lieutenant-colonel, maître honoraire à l'académie philarmonique de Bologne, et D. Jelensperger, professeur de composition au Conservatoire à Paris.

Ces recueils de musique vocale sur des paroles alternativement françaises et allemandes, et quelquefois italiennes, sont particulièrement destinés aux départemens avoisinant la chaîne des Vosges, où l'on parle et chante les deux langues, et où le chant à plusieurs parties a toujours été en grande faveur.

Les auteurs puiseront leurs sujets dans les œuvres des poètes les plus accrédités, et ayant pour but de chanter la France, sa gloire et la diversité des affections, sentimens ou plaisirs de la vie. Il paraîtra aussi de temps à autre un chant religieux à trois ou quatre parties, dans l'une ou l'autre de ces deux langues.

Conditions de l'abonnement :

Le premier numéro de l'*Euterpe Vosgienne* paraîtra du 25 juillet au 3 ou 5 août, et ainsi de suite, à peu près de mois en mois; chaque numéro sera environ de dix pages d'impression. Tous les six mois paraîtront des cahiers séparés pour les parties d'accompagnement des instrumens d'orchestre, et à la fin de l'année, un répertoire de tous les morceaux, indiquant leur intitulé, l'initial du chant, et les noms des auteurs des paroles et de la musique.

Le prix de l'abonnement, pour six mois, est, avec accompagnement de piano, de 12 fr., et d'instrumens d'orchestre, 2 fr. 50 c. Ensemble 14 f. 50 c.; et de 20 et 24 fr. pour un an. On recevra les numéros franc de port en ajoutant 1 fr. pour les départemens, et 2 fr. pour l'étranger.

On s'abonne à Paris, chez Zetter et comp^{e}, rue du Faubourg-Poissonnière, n° 3.

Les lettres et argent doivent être adressés francs de port.

Il vient de paraître chez les mêmes éditeurs :

A. Reicha, op. 103, duo pour flûte et piano. 9 fr.

Id. op. 104, quatuor pour piano, flûte, violoncelle et basson. 12 fr.

Id. Chœur sur l'air : *Do, do, l'enfant do.* 3 fr. 75 c.

C. Czerny, op. 124, 6e grande sonate p. piano seul. 10 fr.

F. Ries, op. 141, 49e sonate pour piano seul. 7 fr. 50 c.

De Sayve, op. 10, duo pour piano et violoncelle. 7 fr. 50 c.

Id. op. 11, variations pour piano, violon et violoncelle. 6 fr. 50 c.

Ib. op. 12, deuxième trio pour piano, violon et violoncelle. 9 fr.

Gallay, op. 11, quatrième solo pour le cor, avec accompagnement de piano ou d'orchestre. 7 fr. 50 c.

Th. Labarre, op. 27, fantaisie et variations pour la harpe sur des motifs de l'opéra français de Moïse : 6 fr.

Rhein nocturne pour piano et violon sur la prière de Moïse : 7 fr. 50

A. Adam, op. 19, fantaisie et variations pour le piano, sur des motifs de l'opéra de Moïse : 6 fr.

Duvernoy, variation pour piano sur la marche de Moïse : 5 fr.

J. B. Tolbecque, deux quadrilles de contredanses pour piano avec accompagnement de violon, flûte ou flageolet (*ad libitum*) sur des motifs de Moïse : chaque 3 fr. 75 c.

A Paris, chez E. Troupenas, éditeur du Répertoire des opéras français, rue de Ménars, n° 3.

M. Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevard des Italiens, n° 11, vient de joindre à la collection de Rossini, *Il Flauto magico* de Mozart, *le Requiem*, dito, *Il Matrimonio secreto* de Cimarosa, *Nina Pazza per Amore* de Paisiello, *Il Crociato in Egitto* de Meyerbeer, *Elisa e Claudio* de Mercadante.

M. Pacini donnera au prix de 12 fr. les partitions ci-dessus mentionnées, aux artistes et amateurs qui possèdent déjà la collection de Rossini. Cette collection, la plus exacte, se vend chez M. Pacini au prix de 12 fr. chaque opéra, savoir : *Barbiere, Gazza, Otello, Donna del Lago, Cenerentola, Armida, Mose, Ricciardo e Zoraide, Corradino, Semiramide, Italiana in Algieri, Maometto, Elisabetta, Inganno Fortunato, Turco in Italiana, Tancredi, Zelmira e Ivanhoë.*

REVUE MUSICALE

PUBLIÉE PAR M. FÉTIS,

PROFESSEUR DE COMPOSITION A L'ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE, ET BIBLIOTHÉCAIRE DE CET ÉTABLISSEMENT.

N° 23. — JUILLET 1827.

EXAMEN DE L'ETAT ACTUEL DE LA MUSIQUE

En Italie, en Allemagne, en Angleterre et en France.

ONZIÈME ARTICLE.

FRANCE.

Si la nation française n'a fait que des progrès fort lents dans la musique, si son goût ne s'est épuré qu'avec difficulté, les élémens du mieux existaient du moins chez elle, car elle n'était point insensible aux accens de cet art. La musique qu'elle aimait n'était pas la meilleure; mais enfin c'était de la musique. La fausseté de ses opinions tirait son origine de son éducation plutôt que de la manière dont elle est organisée. Dans ces derniers temps, elle s'est avancée vers une route d'amélioration avec une rapidité qui prouve son aptitude.

Mais cette même nation, qui prend tant d'intérêt à la pratique de l'art, a montré jusqu'ici la plus grande indifférence sur les progrès de sa théorie et sur sa littérature. On ne lit point en France les livres qu'on a sur la musique; je puis même dire qu'on ignore qu'on peut écrire sur cet objet, à moins que ce ne soit des articles de journaux sur les concerts et sur les opéras nouveaux. Et ce n'est pas

seulement le vulgaire qu'il faut accuser de cette ignorance; les artistes, en général, ne sont ni plus instruits ni plus désireux de s'éclairer. De tant de dédain naît la pauvreté de notre littérature musicale. Pour écrire sur la théorie ou sur l'histoire de la musique, il faudrait, aux qualités d'un savant professeur, joindre une érudition immense, du goût, et l'art d'exposer ses idées avec méthode et clarté ; il faudrait enfin se préparer à remplir sa mission par un travail long et pénible. Quelques enthousiastes de leur art ont consacré la partie la plus brillante de leur existence à se procurer les connaissances nécessaires, et ont entrepris d'améliorer notre condition à cet égard ; qu'en est-il résulté ? Fatigués de lutter contre la paresse des artistes et du public, délaissés par l'autorité, et irrités de consumer leur vie à un travail ingrat qui ne procure ni gloire, ni profit, ils ont fini par renoncer à leur entreprise, et par se moquer à leur tour d'une nation frivole qui ne payait leurs veilles que par des sarcasmes.

L'Italie, l'Allemagne, l'Angleterre même, ont produit, sur les diverses branches de la science musicale, des livres excellens dont le nombre étonne l'imagination. Les auteurs de ces livres ont tous été, depuis le quinzième siècle, de savans musiciens ; en France, la plupart de ceux qui ont écrit le peu d'ouvrages que nous avons, étaient ou des littérateurs imbus de préjugés, ou des musiciens ignorans. Plus de cinq cents traités, plus ou moins volumineux, sur l'harmonie et l'accompagnement, plus de cent cinquante, relatifs au contrepoint et à la composition ; plus de deux mille, ayant pour objet l'enseignement des principes de la musique et de l'art du chant, ont été publiés dans les pays que je viens de nommer; tandis qu'il n'existait point en France un ouvrage supportable sur ces matières avant que le Conservatoire eût fait paraître ses méthodes élémentaires ; on n'y connaissait même pas un seul traité de composition avant que M. Reicha et moi eussions publié les nôtres. Deux histoires de la musique ont paru en Italie ; trois autres ont vu le jour en Angleterre, et Forkel en a donné une excellente à l'Allemagne. Nous n'en

possédons pas une seule, et l'on n'a pas même songé à faire une traduction française de celles de nos voisins. Des milliers de dissertations sur des points intéressans de la musique, sur les instrumens, sur les tonalités, sur les divers systèmes de notation, sur les variations du chant ecclésiastique, sur l'histoire littéraire de la musique, sont répandus en Europe, et propagent l'instruction; nous n'avons à offrir en échange que quelque misérables pamphlets sur les vicissitudes de notre musique dramatique. Y a-t-il quelque remède à porter à ce mal? Je l'ignore. La nation est-elle arrivée au point où l'on puisse exciter sa curiosité sur ces matières? On serait tenté de le croire. Dans le dessein d'y contribuer autant qu'il est en moi, je vais jeter un coup d'œil sur ce que nous possédons, et indiquer ce qui nous manque essentiellement. Puissé-je ranimer le zèle de quelques hommes de mérite que le découragement a conduits à briser leur plume, et voir un jour la littérature musicale française digne de soutenir la comparaison avec celle des étrangers.

Cette littérature se divise en quatre objets principaux, 1° la théorie physique, mathématique et métaphysique, d'où découle la formation des systèmes, des tonalités et des échelles; 2° les élémens de la pratique, sous le rapport de l'exécution; 3° les mêmes élémens relatifs à la composition; 4° l'histoire de l'art.

Les travaux de Bernouilli, d'Euler, de d'Alembert, de Lagrange et de Chladni ont suffisammeut éclairci tout ce qui se rattache à la formation et à la propagation du son, aux vibrations des cordes et des surfaces élastiques[1]. La construction des instrumens pourra peut-être tirer quelques principes de perfectionnemens de leurs découvertes et de leurs analyses; mais l'art en lui-même n'attend

(1) Il est juste de dire que la France a présenté un phénomène qu'on chercherait vainement ailleurs; celui d'une femme (Mlle Germain) obtenant le prix de 6,000 francs à l'Institut pour son mémoire sur la solution du *problème des surfaces vibrantes*, problème que l'illustre Lagrange considérait comme insoluble dans l'état actuel de nos connaissances.

rien de leur secours. C'est une erreur trop long-temps prolongée que celle qui fait dépendre du calcul la théorie de la musique; les divers élémens de cet art, de cette science même, se rattachent bien plus entre eux par des considérations morales et métaphysiques que par les mathématiques; c'est ce qui les rend difficiles à démontrer et à entendre. Les travaux des géomètres sur les rapports des sons n'intéressent donc pas directement les musiciens; aussi n'est-ce pas sur ces matières que je désire qu'on écrived ésormais.

Il n'en est pas de même des rapports métaphysiques: tout est à faire en ce genre, et l'on ne pourra donner de règles satisfaisantes de tonalité, de modulation, et de mille autres choses, que lorsqu'on aura découvert les raisons morales de l'affinité des sons, eu égard à notre organisation. On sent qu'un pareil travail, s'il est fait par un homme supérieur, entraînera la réforme du langage des écoles, dont on reconnaît généralement les défectuosités. M. Choron a entrepris cette tâche, dans un ouvrage qui aura pour titre : *Traité des principes généraux de la Musique*. Ce savant, qui joint à des idées lumineuses les connaissances variées que demande un pareil travail, a mûri son ouvrage par vingt années de réflexions : il ne formera cependant qu'un petit volume; mais ce que M. Choron en a fait connaître à ses amis, fait espérer que ce petit volume rendra inutiles de gros in-folios.

L'on ne saurait trop multiplier les traités élémentaires de musique, les solfèges, les méthodes de chant, et en général tous les ouvrages qui ont pour objet de populariser les principes d'un art difficile. Outre ceux que le Conservatoire a donnés, plusieurs professeurs ont publié, depuis quelques années, des traités qui ont coopéré, chacun en leur genre, à hâter les progrès de la musique en France. Chacun de ces traités se distingue par des qualités qui lui sont particulières. On a distingué surtout le solfège de M. Chelard, celui de M. Catrufo, celui de M. Massimino, la méthode concertante de M. Choron, la méthode de musique vocale de M. Pastou, le solfège de

M. Garaudé, et la méthode de chant du même auteur. Le solfège que je viens de publier a pour objet de présenter séparément à l'élève les notions de l'intonation, celles de la mesure, et la connaissance des signes, choses qui se compliquent dans tous les traités de musique. Quelque jour, on fera de la réunion des bonnes choses qui sont particulières à chaque auteur, un livre aussi parfait qu'il est donné aux hommes d'en produire. C'est parce que chacun a des idées qui lui sont propres, qu'il est bon de multiplier les ouvrages élémentaires. Il est désirable même que l'on publie en France les bons ouvrages de l'étranger, tels que ceux de Danzi, de Righini, de Hiller, d'Asioli, de Wolf, etc. Il ne saurait y avoir excès en ce genre, car les besoins s'augmenteront avec les productions.

Nous avons quelques bons ouvrages élémentaires pour les instrumens; parmi ceux qui ont vu le jour depuis plusieurs années, l'un des plus remarquables est celui de M. Dauprat, qui a pour titre *Méthode de cor alto et cor basse*. L'habileté des instrumentistes et les perfectionnemens des instrumens, exigent le renouvellement de ces sortes d'ouvrages. Il est nécessaire que les virtuoses, devenus professeurs, s'occupent sans cesse de recherches propres à faciliter les études, et à multiplier les musiciens habiles.

J'ai déjà eu l'occasion de parler plusieurs fois, dans la *Revue musicale*, du système de Rameau, de son influence sur l'étude de l'harmonie en France, et de son abandon par suite de la publication du système de M. Catel, système beaucoup plus simple, plus raisonnable et plus conforme à la pratique. Toutefois, bien que la France fût restée stationnaire pendant plus de vingt ans après la publication du traité de M. Catel, il s'en fallait bien que la perfection fût atteinte. Quelques erreurs assez graves dans les bases de ce système, l'absence d'explication de plusieurs faits obscurs ou contradictoires, la fausseté d'origine de plusieurs accords, et un défaut de liaison assez sensible entre des faits analogues, en étaient les taches les plus remarquables. M. Reicha, savant professseur, dont

la réputation est européenne, dirigé par des principes différens, s'est attaché à développer avec beaucoup de détails, dans son *Cours de composition musicale, ou Traité complet et raisonné d'harmonie pratique,* ce que M. Catel n'avait fait qu'indiquer dans le sien. Plus tard j'ai donné ma *Méthode élémentaire d'harmonie et d'accompagnement*, où j'ai fait voir par quelles opérations simples et analogues toutes les harmonies se forment de l'accord parfait et de celui de septième dominante. Par de nombreux exercices analysés avec soin, M. Perne montre l'application des règles, à des cas nombreux et variés, dans son *Cours élémentaire d'harmonie et d'accompagnement.* La publication d'une traduction de l'ouvrage de Fenaroli (*Regole per i principianti*), avec les partimenti, a enfin complété les moyens d'instruction, soit pour l'harmonie écrite, soit pour l'accompagnement. Néanmoins, il se peut que de nouvelles considérations, des aperçus plus simples se présentent à l'esprit de quelque harmoniste futur, et lui fournissent la base de quelque théorie nouvelle et meilleure; gardons-nous donc de rejeter les innovations qu'on pourrait proposer, par cela seul que ce serait des innovations, et ne croyons pas qu'il n'y ait rien au-delà de ce que nous avons aperçu.

Jusque vers le milieu du siècle dernier, il n'y avait point en France de traité de composition proprement dit, à moins qu'on ne veuille considérer comme tels les informes ouvrages de Parran, de La Voye-Mignot, de Marchand et de Nivers. Le livre méthodique que Fux, maître de chapelle de l'empereur Charles VI, avait publié à Vienne en 1725, en latin, sous le titre de *Gradus ad Parnassum*, ne pouvait pas être d'une grande utilité aux musiciens français, qui généralement ne font point d'études. Un maître de musique de Saint-Cyr, nommé Pietro Denis, en fit, vers 1770, une traduction fort mauvaise, mais néanmoins fort utile. C'est ce même ouvrage qui a servi presque uniquement, pendant cinquante ans, à tous ceux qui ont voulu prendre quelque connaissance du contrepoint. La traduction du *Traité de la fugue*, de Marpurg, ni les

Principes de composition des écoles d'Italie, que M. Choron avait formés de la réunion de plusieurs ouvrages estimés, ne l'avaient point fait oublier. Le premier de ces ouvrages, qui contient d'excellentes choses sur les contrepoints doubles, triples, etc., n'a pour objet que le style instrumental, et ne traite point du contrepoint simple, qui est la base de toute composition. La compilation de M. Choron, offre plusieurs morceaux de sa main qui renferment de grandes vues; mais malheureusement les diverses parties qui composent les trois volumes in-folio de cet ouvrage manquent d'unité de principes, et se lient mal entre elles; les règles du contrepoint simple n'y sont point assez développées. Les exemples de Sala, pour cette espèce de contrepoint, sont remplis de défauts essentiels. Quant au contrepoint double, M. Choron, ne trouvant rien de mieux, a été obligé de reproduire les règles et les exemples de Marpurg, qui n'ont point d'analogie avec les principes du style vocal des écoles d'Italie; enfin les exemples de fugues, de Sala, sont écrits dans une manière lâche et incorrecte. Néanmoins, M. Choron, ayant fait entrer dans sa collection les exemples des anciens maîtres que le père Martini avait donnés dans son *Traité du contrepoint fugué*, l'a rendue fort précieuse pour les amateurs et pour les artistes. Les exemplaires en seront désormais d'autant plus recherchés, que les planches n'existent plus.

Un ouvrage basé sur des principes singuliers, paradoxaux, avait été publié par M. de Momigny, en 1803, sous le titre de *Cours de composition*, en 3 vol. in-8°. L'auteur, qui voulait établir une théorie nouvelle, emploie une partie de son livre à faire la satire des travaux de ses prédécesseurs; c'est presque toujours un temps mal employé; aussi le livre eut-il peu de succès. M. de Momigny a reproduit depuis lors ses principes dans un volume in-folio, qui a pour titre : *La seule vraie théorie de la musique*. Il ne paraît pas que les artistes et le public soient disposés à l'adopter. A part le ton tranchant de

l'auteur, les exemples qu'il donne pour le contrepoint et la fugue sont remplis des fautes les plus grossières.

En 1814, M. Choron, frappé de notre dénuement de traités élémentaires de composition, donna une traduction de celui d'Albrechtsberger, en deux volumes in-8°. C'était rendre un service important à l'art musical; aussi l'édition a-t-elle été promptement épuisée, malgré la sécheresse de la partie didactique du livre, et son insuffisance en bien des cas.

C'est la conviction de la nécessité d'un traité complet sur cette matière importante, qui, dans le même moment, a déterminé M. Reicha et moi à en rédiger pour l'instruction de nos élèves de l'école royale. Par un hasard singulier, le résultat de notre travail parut en même temps. Dans son *traité de Haute Composition*, M. Reicha embrasse toutes les parties de l'art musical, et entre dans des développemens fort étendus sur les diverses formes des compositions conditionnelles. Dirigé vers un autre point de vue, je n'ai voulu envisager que les principes fondamentaux de la composition dans mon *Traité du contrepoint et de la fugue*, me réservant de traiter de leur application aux divers styles dramatique, instrumental et sacré, dans un autre ouvrage consacré spécialement à cet objet, et que je compte publier bientôt. Avant de faire paraître mon *Traité du contrepoint et de la fugue*, j'ai cru devoir le soumettre à l'examen de la classe des beaux arts de l'institut : la section de musique, composée de MM. Berton, Boieldieu, Catel, Cherubini et Lesueur, ayant été chargée d'en faire un rapport, s'est exprimée ainsi :

« L'ouvrage de M. Fétis renferme les avantages dont les « autres sont dépourvus. Les méthodes graduées de ceux-« ci sont de même employées par lui, mais plus dévelop-« pées, mais plus enrichies d'exemples, mais plus pré-« voyantes sous le rapport d'une foule de combinaisons « embarrassantes, que les auteurs ci-dessus mentionnés « n'avaient pas même prévues, mais que M. Fétis a eu la

«sagacité de proposer et de résoudre. L'élève, dans cet ou-
«vrage, est conduit pas à pas vers son but, par des docu-
«mens clairs et précis, depuis le contrepoint à deux jus-
«qu'à huit voix réelles; rien n'y est pour ainsi dire oublié,
«notamment à l'égard de la fugue, dont les règles n'a-
«vaient pas été aussi bien établies ni développées jusqu'à
«présent, etc., etc.»

Il est un instrument dont l'étude se compose en même temps de la mécanique des doigts, des effets qui lui sont propres, et qui ne sont analogues avec ceux d'aucun autre, du plain-chant romain ou diocésain, et qui exige en même temps de profondes connaissances dans l'harmonie, dans le contrepoint, et dans les différens styles; cet instrument est l'orgue : nous ne possédons rien qui soit véritablement satisfaisant sur l'art de le toucher, et sur les moyens de former de grands organistes. Martini a donné une *École d'orgue*, qui n'est qu'une traduction de l'ouvrage allemand de Knecht, et qui ne peut être que de peu d'utilité en France, parce que l'ouvrage original est destiné aux organistes protestans, et s'applique aux orgues de l'Allemagne, qui ne sont point construites sur les mêmes principes que les nôtres. M. Miné a donné aussi un *livre d'orgue*, qui contient les messes, vêpres, complies, *Magnificat*, *Te Deum*, hymnes et antiennes des principales fêtes de l'année; mais l'auteur ayant pris pour base de son travail le plain-chant parisien, au lieu du romain qui est en usage dans presque toute la France, ce livre d'orgue ne peut être d'aucune utilité dans les départemens. L'ouvrage de M. Miné est d'ailleurs dépourvu de modèles d'un grand style pour les pièces d'orgues proprement dites, d'offertoires, de versets, de préludes, de fugues, etc.; en sorte qu'un bon manuel de l'organiste est encore à faire. M. Benoist, organiste de la chapelle du roi, et professeur d'orgue à l'École royale de musique, s'occupe de la rédaction d'un ouvrage de ce genre, mais ne compte le publier qu'à une époque assez éloignée. Si le temps ne me manque pas, je ferai paraître un travail du même genre que j'ai entrepris depuis plusieurs années.

La musique, comme toutes les sciences, a son vocabulaire : celui de cet art est même plus étendu qu'aucun autre. De là la nécessité des dictionnaires. Sébastien de Brossard, chanoine de la cathédrale de Meaux, est le premier qui en ait écrit un en français. Ce n'était guère qu'une explication des termes italiens dont on fait usage dans la musique; mais bien qu'incomplet, cet ouvrage n'en était pas moins précieux ni moins estimable, parce qu'il était le premier qu'on eût fait. J.-J. Rousseau, qui n'était ni aussi bon musicien que Brossard, ni aussi érudit en ce qui concerne la musique, mais qui avait l'avantage de venir après lui, en a donné un plus étendu et plus utile, pour l'époque où il écrivait. Ses erreurs, ses inadvertances, l'abandon du système de la basse fondamentale qu'il avait pris pour base de son travail, et les progrès de la musique font que son livre est maintenant à peu près inutile. Par respect pour la mémoire de ce grand écrivain, les rédacteurs de la partie musicale de l'encyclopédie méthodique ont conservé les articles de son dictionnaire, mais en complétant sa nomenclature, et en plaçant à la suite de ces mêmes articles des additions dans lesquelles ils combattent la doctrine de l'écrivain de Genève. La publication de cette partie de l'encyclopédie ayant été longtemps suspendue, aux premiers rédacteurs a succédé M. de Monsigny, auquel on a imposé l'obligation de conserver ce qui était fait. Il n'y a trouvé d'autre remède que de déclarer dans tous ses articles que ses prédécesseurs ne savaient ce qu'ils disaient, en sorte que le dictionnaire de musique de l'encyclopédie est l'ouvrage le plus ridicule dont on puisse se faire une idée. J'en excepte toutefois les articles d'érudition musicale, qui sont l'ouvrage de Ginguené, et qui sont fort estimables.

Quoi qu'il en soit, la France n'avait point de dictionnaire de musique où l'on pût puiser des renseignemens sur l'état actuel de cet art, quand M. Castil-Blaze fit paraître son *Dictionnaire de musique moderne*, dont la première édition fut bientôt épuisée, et dont la seconde a paru en 18[illegible], 2 vol. in-8°, avec quelques augmentations

et des corrections. Au mérite de contenir des définitions claires et concises, une nomenclature complète et des notions exactes, celui-ci joint l'avantage d'être surtout relatif à la musique de nos jours, comme l'indique son titre. C'est le guide le plus sûr pour l'homme du monde et pour l'artiste qui ont moins besoin de recherches d'érudition que d'instructions sur les choses qui sont à leur usage. Sous ce rapport, on peut prédire au livre de M. Castil-Blaze un succès soutenu et de nombreuses éditions. Toutefois il est désirable qu'un dictionnaire analytique et historique de la musique soit entrepris par un musicien littérateur pourvu des qualités et de l'instruction nécessaire; MM. Perne ou Choron me paraissent dignes de satisfaire à ce souhait par l'étendue de leurs connaissances. Un pareil livre serait une espèce d'encyclopédie musicale, où toutes les questions seraient traitées à fond et accompagnées des documens nécessaires; ce serait peut-être l'ouvrage le plus utile qu'on pût entreprendre.

J'ai dit qu'il n'y a point en France d'histoire générale de la musique, et que nos voisins en possèdent plusieurs : il est au moins singulier qu'on n'ait point traduit l'une de celles-là. La composition d'une histoire de la musique est une entreprise longue et difficile. S'il ne s'agissait que de faire un de ces ouvrages superficiels, où l'on eût plus égard aux formes du style, qu'à l'exactitude des faits, tels qu'il les faut pour les gens du monde, un homme doué du talent d'écrire, pourrait y suffire avec peu de recherches, en écartant tout ce qui présente quelque difficulté, et en s'attachant surtout à l'histoire de la musique moderne, qui est plus connue que celle de l'antiquité et du moyen âge ; mais l'historien qui voudrait être vraiment utile, qui chercherait à percer l'obscurité des premiers temps au moyen des textes et des monumens, qui surtout s'attacherait à cette époque si intéressante de la découverte de l'harmonie, à développer ses progrès, à faire connaître les variations de systèmes et leurs causes, la variété des opinions sur le but et la nature de l'art aux diverses époques, celui-là aurait de

grandes difficultés à vaincre. Burney, Hawkins et Busby en Angleterre, Forkel en Allemagne, le père Martini en Italie, n'ont rempli qu'une partie des conditions. Les histoires de ces derniers écrivains, d'ailleurs, ne sont point achevées. M. Perne, ancien inspecteur de l'École royale de musique, a fait de grandes recherches et des découvertes heureuses sur les notations des Grecs et sur la musique du moyen âge. Mieux qu'aucun autre, il a débrouillé le fil des premiers temps de la musique : il serait à désirer qu'il rendît public le résultat de ses veilles; mais le peu d'encouragement que reçoivent de pareils travaux parmi nous l'ont déterminé à garder le silence, et à aller, loin de Paris, goûter les charmes d'une vie tranquille. Il est à craindre que nous n'ayons jamais d'autre histoire de la musique que les rapsodies de Bonnet et de Blainville.

A défaut d'histoire générale, on pourrait se contenter de tableaux historiques, bien faits, de quelques époques et des objets les plus importans; mais nous n'avons rien à opposer à l'histoire de l'opéra en Italie d'Arteaga, ni à celle de la musique d'église, par l'abbé Gerbert. Nos prétendues histoires de l'opéra et de l'opéra-comique, celle de la musique en Italie, par le comte Orloff, et la compilation de Laborde, méritent à peine qu'on les cite.

Nous ne sommes pas plus riches dans la Biographie des musiciens, ni dans l'histoire littéraire de la musique. L'Angleterre a deux dictionnaires historiques des musiciens; l'Allemagne a cinq ou six ouvrages du même genre, outre la Bibliographie musicale de Forkel; l'Italie, sans compter une foule de biographies détachées, possède l'ouvrage du docteur Lichtenthal; mais la France, avant que MM. Choron et Fayolle eussent publié, en 1810, leur *Dictionnaire historique des musiciens*, n'avait rien en ce genre. Cet ouvrage est imparfait, parce que les auteurs ont manqué de matériaux et de temps. J'ai tâché de remédier à notre pauvreté par le *Dictionnaire des musiciens* que je vais publier, et qui a été annoncé dans cette revue; puisse cet exemple engager quelque homme instruit à traiter de l'histoire littéraire et de la biographie!

Nos écrivains se sont surtout attachés à traiter de la partie morale de la musique, et de cette partie de la littérature musicale que les Allemands nomment *Æsthétique*. Mais la plupart des ouvrages de ce genre ayant été écrits par des littérateurs étrangers à l'art dont ils parlaient, on n'en peut rien tirer d'utile. Le traité du mélodrame de De Garcins, les opuscules de Chabanon et les mémoires de Grétry, méritent seuls quelque estime. Mais le livre de cette espèce, qui fait le plus d'honneur à la France, est incontestablement celui *de l'Opéra*, de M. Castil-Blaze, dont j'ai donné l'analyse[1]. Au lieu des rêveries sans utilité dont les faiseurs de brochures nous accablent, on trouve dans cet ouvrage des faits, de la raison, et des aperçus neufs.

L'esquisse rapide que je viens de tracer prouve que les musiciens littérateurs ont un vaste champ à parcourir en France. Ils ne doivent point se laisser décourager par le peu d'intérêt qu'on y porte aux objets de leurs travaux : c'est à eux qu'il appartient d'y apporter remède, et d'intéresser la nation à tout ce qui peut hâter les progrès de leur art. Pour apprendre à lire, il faut des livres. Je crois d'ailleurs, que les circonstances sont favorables. Avant que j'eusse entrepris la publication de la *Revue musicale*, on n'avait jamais pu soutenir en France l'existence d'un journal consacré à la musique : chacun prédisait au mien le même sort; et cependant son succès surpasse mon espérance, ce que j'attribue bien moins à son mérite qu'au développement du goût qu'on a pour cet art. Achevons une révolution si heureusement commencée, et ne nous reposons que quand la France n'aura rien à envier à ses voisins.

FÉTIS.

(1) Voyez la *Revue Musicale*, n° 19, p. 472.

BIOGRAPHIE.

Allegri (Gregorio), prêtre et compositeur de l'école romaine, naquit à Rome en 1570. Il fut élève de Gio-Maria Nanini avec Antoine Cifra et Piet.-Franc. Valentini. En 1629, il entra à la chapelle du pape en qualité de chanteur, et, peu de temps après, fut nommé compositeur de cette chapelle. Il mourut à Rome le 18 février 1640 : il était de la famille du Corrége.

Comme compositeur, il est connu principalement par son *Miserere*, qu'on exécutait à la chapelle Sixtine dans la semaine sainte; morceau fameux, qui a suffi pour illustrer son auteur. En le lisant, on conçoit difficilement comment il peut produire l'effet presque merveilleux qu'on lui attribue; car il n'est composé que de deux versets, de dix mesures chacun, qui se chantent alternativement par deux chœurs, et qui se répètent sur toutes les paroles du psaume : au dernier verset les deux chœurs se réunissent. C'est la tradition d'une exécution parfaite qui faisait tout le mérite de ce morceau. Il était chanté par soixante-quatre musiciens doués de voix superbes et de beaucoup de talent; certains endroits où tout le chœur doit enfler ou diminuer les sons étaient convenus; lorsque l'expression des paroles l'exige, on pressait ou ralentissait le mouvement; l'exécution s'en faisait le soir; le pape et les cardinaux étaient prosternés; on éteignait successivement tous les cierges et les torches de la chapelle; au dernier verset, le maître de musique ralentissait peu à peu le mouvement, et le chœur éteignait insensiblement le son, jusqu'à ce qu'il ne fût plus qu'un souffle; enfin, l'ame était atteinte d'une sorte de terreur religieuse qui la disposait à recevoir plus fortement les impressions de la musique. La réputation dont jouissait ce morceau l'avait, en quelque sorte, fait regarder comme sacré : il était défendu d'en prendre ou d'en donner copie, sous peine d'excommunication; cepen-

dant les foudres de l'église n'ont point effrayé les curieux. Mozart l'a écrit pendant qu'on le chantait; le docteur Burney en obtint une copie à Rome, et le publia à Londres en 1771, et M. Choron l'a inséré dans sa *Collection des pièces de musique religieuse qui s'exécutent tous les ans à Rome, durant la semaine sainte.*

L'anecdote suivante prouve jusqu'à l'évidence que c'est dans cette exécution parfaite dont j'ai parlé que réside presque tout le mérite du *Miserere* d'Allegri. L'empereur Léopold Ier, grand amateur de musique, en avait fait demander une copie au pape par son ambassadeur à Rome, pour l'usage de la chapelle impériale : elle lui fut accordée. Le maître de la chapelle pontificale fut chargé de faire faire cette copie, qui fut envoyée à l'empereur. Plusieurs grands chanteurs du siècle se trouvaient alors à Vienne : on les pria de coopérer à l'exécution; mais malgré tout leur mérite, comme ils ignoraient la tradition, le morceau ne produisit d'autre effet que celui d'un faux bourdon ordinaire. L'empereur crut que le maître de chapelle avait éludé l'ordre et envoyé un autre *Miserere;* il s'en plaignit, et le prétendu coupable fut chassé, sans qu'on voulût entendre sa justification. Enfin ce pauvre homme obtint de plaider lui-même sa cause, et d'expliquer à Sa Sainteté que la manière de chanter ce *Miserere* dans sa chapelle ne pouvait s'exprimer par des notes, ni se transmettre autrement que par l'exemple. Le Saint-Père, qui n'entendait rien à la musique, eut beaucoup de peine à comprendre comment le même morceau pouvait produire des effets si différens; cependant il ordonna à son maître de chapelle d'écrire sa défense; on l'envoya à Vienne, et l'empereur en fut satisfait.

Kircher a inséré dans sa Musurgia (tome 1, page 487) une composition d'Allegri, pour quatre instrumens à cordes, qui est d'un fort bon style. Le catalogue de la bibliothèque musicale du roi de Portugal indique aussi cet auteur : *Concertini* à 2, 3 et 4, lib. 1 et 2.

MÉTHODE DE MUSIQUE VOCALE,

Par M. B. Pastou.[1]

Parmi les diverses méthodes qui ont été essayées dans ces derniers temps pour l'enseignement de la musique, celle de *la Lyre harmonique*, inventée par M. Pastou, s'est distinguée par la promptitude de ses résultats. L'auteur ne crut pas devoir publier les développemens de sa méthode dans les premiers temps; il se borna à en faire connaître les bases dans un petit volume qu'il publia sous ce titre : *École de la lyre harmonique*. Dans les cinq ou six années qui se sont écoulées depuis cette publication, M. Pastou, éclairé par l'expérience, s'est attaché à perfectionner les détails de ses procédés, et c'est le résultat des observations qu'il a faites dans son professorat et des modifications qu'il a introduites dans sa méthode qu'il publie aujourd'hui sous le titre de *Méthode de musique vocale*.

La difficulté consiste moins à imaginer une méthode nouvelle d'enseignement qu'à en faire une meilleure que celles qui sont d'un usage commun. Beaucoup de prétendus professeurs se sont bornés au premier objet; M. Pastou, plus consciencieux, ne paraît avoir eu en vue que le second. Sa méthode est divisée en cinquante-deux leçons. Ces leçons sont alternativement relatives à l'intonation et au rhythme. Ainsi, après avoir dans la première enseigné ce qui se rapporte à l'articulation des notes de la gamme, M. Pastou emploie une partie de la seconde à faire connaître à l'élève les élémens du rhythme binaire, et il emploie pour y parvenir des procédés ingénieux qui lui sont particuliers, mais qui ont besoin d'être suivis dans l'ouvrage même, et qui se refusent à l'analyse.

Les leçons suivantes de la méthode de M. Pastou se recommandent surtout par une gradation bien entendue

(1) Un vol. gr. in-8° : prix 36 fr. Paris, l'auteur, rue de la Vrillière, n° 8, et chez tous les marchands de musique.

des difficultés, et par l'art de les présenter sous l'aspect le moins compliqué et le plus favorable à l'intelligence des élèves. La connaissance des signes y est toujours précédée de la démonstration de son utilité, ce qui, pour le remarquer en passant, est bien plus raisonnable que l'usage presque universellement reçu de montrer d'abord le signe avant qu'on en ait senti le besoin. La marche de M. Pastou est celle de la génération des idées; c'est la véritable méthode philosophique.

Par un examen superficiel, on pourrait peut-être trouver que ce professeur emploie trop de temps aux premiers élémens, et qu'il entre dans des détails trop minutieux; mais ce sont précisément ces mêmes élémens qu'on enseigne ordinairement d'une manière trop superficielle dans l'éducation ordinaire; il en résulte qu'ils se classent rarement avec clarté dans la tête des commençans, et que la suite des études se ressent presque toujours de leur incertitude à cet égard.

La gradation dont j'ai parlé se fait remarquer autant dans les exercices que dans l'exposition des préceptes. Un principe d'uniformité règne dans tout l'ouvrage, et l'on y avance à la fois dans la connaissance des signes, dans celle des intervalles, dans celles des tons, des variétés de mesures, de rhythmes et de clés. Les dernières leçons sont relatives à la transposition, aux signes accessoires, aux genres, et à l'harmonie. Des exercices à deux et à trois voix terminent le livre et conduisent l'élève, sinon à la pratique des dernières difficultés, au moins jusqu'au point où la lecture d'un solfége ordinaire peut achever de donner cette habitude de déchiffrer qu'on n'acquiert qu'avec le temps.

En résumé, la méthode de M. Pastou n'est point un de ces brillans charlatanismes dont on a trop fait usage depuis plusieurs années, et qui ont fait plus de dupes que de musiciens; c'est l'ouvrage d'un professeur instruit et d'un honnête homme, qui s'est plus occupé du progrès de ses élèves que du soin de leur dissimuler les difficultés. Nul doute qu'il n'en recueille le fruit par le succès de son livre, et par la propagation de sa méthode.

NOUVELLES DE PARIS.

Un ballet et en deux actes, intitulé *la Somnambule*, sera représenté à l'Opéra pendant les répétitions de *Mazzaniello*. La musique de ce ballet est, dit-on, confiée à M. Hérold.

Quant à l'opéra de Mazzaniello, dont la musique est, comme on sait, de M. Auber, il est vraisemblable qu'il passera vers le milieu du mois de septembre. Les décorations seules pourront en retarder la représentation. M. Ciceri, qui vient de passer quelque temps en Italie, est attendu avec impatience. La vue de Naples aura pu lui fournir des idées pour ce nouvel ouvrage.

— On assure qu'un autre Mazzaniello, qu'on préparait au théâtre de l'Opéra-Comique, ne sera pas joué. Des raisons indépendantes de la volonté des auteurs en empêcheront la représentation.

Les ressources de ce théâtre, pour l'année courante, paraissent fort bornées. Le mauvais état de la santé de M. Boieldieu ne lui permet pas, dit-on, de finir son opéra des *Deux Nuits*, qu'on espérait voir dans l'hiver prochain. Le travail considérable que M. Auber vient de faire pour l'Opéra ne lui a point laissé le temps de préparer quelque chose de nouveau pour l'Opéra-Comique. Il est peu vraisemblable que l'ouvrage de MM. Scribe et Mayerbeer, qui a pour titre *Robert le Diable*, puisse être prêt pour l'hiver, car M. Mayerbeer, qui est à Berlin, et qui doit revenir seulement vers l'automne, à Paris, ne voudra donner cet opéra qu'après l'avoir mûri et rendu digne de sa réputation. La partition d'un opéra de MM. Planard et Onslow est prête, à la vérité; mais M. Onslow est à Londres en ce moment, et doit, dit-on, y rester encore quelque temps. Enfin, MM. Scribe et Théaulon, dont la santé est déplorable, ne travaillent point; et MM. Catel, Cherubini, etc., semblent avoir renoncé au théâtre. *Les Deux Figaro*, dont la musique est de M. Aimon, paraît être la seule ressource actuelle de l'Opéra-Comique.

Le peu d'accord qui règne entre le directeur de ce théâtre et les sociétaires contribue à rendre sa situation pénible. Les querelles qui ont éclaté au moment où l'on songeait à réorganiser l'orchestre et les chœurs, ont fait suspendre ces mesures qui sont commandées par une impérieuse nécessité. Qu'en résulte-t-il ? à l'inconvénient de ne présenter au public qu'un répertoire usé, se joint celui d'une exécution plus que faible, contre laquelle ce même public commence à élever des réclamations. Qu'on y prenne garde, ce n'est qu'avec peine qu'on fait prendre à ce public le chemin d'un théâtre; mais il l'oublie bien vite lorsqu'on ne l'y ramène pas tous les soirs.

— L'administration de l'Odéon annonce l'ouverture de son théâtre pour le premier août prochain. Les opéras qu'elle prépare pour renouveler son répertoire sont *Les Deux Figaro*, de M. Caraffa, *Don Juan*, de Mozart, traduit et arrangé par M. Castil-Blaze, et la traduction de *Tancrède*, de Rossini. On dit qu'aux termes de son engagement, Mme Schutz exige qu'on monte ce dernier ouvrage, où elle doit remplir le rôle principal : le plus mortel ennemi de Mme Schutz n'aurait pas mieux choisi. Comment cette cantatrice peut-elle concevoir l'espoir de lutter contre le souvenir de Mme Pasta dans ce rôle, et d'attirer les spectateurs à l'Odéon, pour un ouvrage qui n'en avait plus au Théâtre-Italien ? En vérité, jamais il ne fut plus vrai de dire que l'amour-propre est un mauvais conseiller.

— Les concours de l'École royale de musique doivent s'ouvrir le 29 de ce mois, ainsi que celui de l'Institut pour le grand prix de composition. Nous entretiendrons nos lecteurs du résultat de ces concours, qui intéressent vivement les amis de l'art musical. On dit qu'on entendra vingt-deux pianistes à ceux de l'École royale : puissions-nous y entendre un pareil nombre de chanteurs! Nos théâtres en ont grand besoin.

— Les artistes et les amateurs distingués de Paris ont eu occasion d'entendre et d'admirer depuis peu l'un des plus beaux talens qu'il y ait maintenant non-seulement en Allemagne, mais en Europe : les élus comprendront

facilement que je veux parler de M. Klengel, premier organiste du roi de Saxe, qui, ayant obtenu un congé de sa cour, a passé deux mois à Paris, et qui vient de retourner à Dresde.

M. Klengel, qui partage avec Field l'honneur d'être le meilleur élève de Clementi, est un pianiste de la première force; son exécution est ce qu'on peut concevoir de plus parfait sous le rapport du mécanisme; il possède une indépendance de doigts dont on ne peut se faire d'idée, et joue les plus grandes difficultés avec tant d'aisance, qu'on serait tenté de croire que ce sont les choses les plus simples. Mais c'est bien moins sous le rapport de son talent d'exécution que je veux parler de cet artiste, que sous celui de ses productions qui doivent un jour le classer parmi les plus célèbres compositeurs de musique instrumentale, et parmi les plus grands organistes de l'Allemagne. Déjà M. Klengel s'était fait connaître dans le monde musical par des compositions pour le piano, qui attestent un talent distingué, et notamment par un concerto du meilleur goût, qui a été publié chez M. Pleyel, vers 1813. Mais son plus beau titre à la gloire est un ouvrage encore inédit, que les artistes de la capitale ont entendu avec admiration. Cet ouvrage, d'un genre neuf, est une collection de quarante pièces pour le piano, dans lesquelles M. Klengel s'est proposé de réunir toutes les conditions des compositions scientifiques les plus sévères à toutes les graces de la mélodie. Ce n'est, en effet, que comme cela qu'il est utile d'employer la science aujourd'hui; car, ainsi que le dit M. Klengel, il serait indifférent d'ajouter quelques pièces de plus aux ouvrages purement scientifiques des anciens maîtres des écoles allemandes ou italiennes. Mais observer les rigoureuses lois de la science sans nuire aux formes du chant, cacher si bien cette science que quiconque ne serait pas prévenu ne pourrait supposer qu'elle existe dans cette musique empreinte de grace et d'abandon, voilà le comble de l'art, et c'est ce problème que M. Klengel a résolu avec un bonheur qui tient du prodige.

La collection de pièces de M. Klengel se compose de canons à tous les intervalles, avec ou sans partie libre d'accompagnement, de fugues et de toccates. Ce sont des exercices et des études d'un nouveau genre. Elles offrent de grandes difficultés d'exécution; non pas de ces difficultés de danseurs de corde qui ne sont que trop à la mode depuis plusieurs années; mais des difficultés d'enchaînement et de liaison propres à former le meilleur doigté et le toucher le plus égal. On voit que M. Klengel s'est formé par l'étude des fugues de Bach, que personne en effet n'a joué mieux que lui.

M. Klengel espère obtenir un nouveau congé de sa cour pour passer un an à Paris, et il compte employer ce temps à surveiller la publication de son ouvrage et d'un autre du même genre, dont la composition lui a coûté plusieurs années de travail et de méditations. Nul doute que ces belles compositions n'obtiennent un grand succès, et n'opposent une digue au mauvais goût qui déshonore maintenant la musique instrumentale.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

MILAN. On a fait, le 30 juin, la clôture des représentations données dans la saison du printemps (*la primavera*). Les pièces qui ont été représentées sont : *la Donna del Lago*, *il Montanaro*, *l'Inganno felice*, *il Barbiere di Siviglia*. Après la troisième représentation, *la Foresta d'Hermanstadt* a disparu. Les ballets qui ont été donnés avec ces opéras sont : *le Amazzoni*, *Don Pietro di Portogallo*, et *Pelia e Mileto*. Dans *la Donna del Lago* tous les morceaux qui ont été chantés par Rubini ont toujours fait plaisir. Les duos du premier et du second acte et son air ont obtenu de continuels applaudissemens. Le dernier principalement paraissait toujours nouveau[1]. *L'Inganno felice* doit aussi à Rubini le privi-

(1) Un dérangement de santé ayant enlevé la Lorenzani à la scène, peu après le commencement de la saison, elle a été remplacée dans

lége de s'être soutenu, quoique à dire vrai il n'y ait de bien dans cet ouvrage que le trio. Tout le reste languit; on n'y trouve que çà et là quelques éclairs d'inspiration. Toutefois, pour l'effet du trio, il eût été à désirer que Rubini eût été mieux secondé.

Le public, pardonnant à Mercadante ses imitations trop exactes, paraît disposé à écouter plus favorablement une musique qui avait commencé par lui déplaire[1]. *Il Montanaro* s'entend avec plaisir, particulièrement le second acte. Quoique le trio et le final du premier acte n'aient pas été goûtés, ils ne sont pas moins des morceaux très remarquables.

Pendant le cours de l'été, le grand théâtre seul reste fermé, et *la Canabbiana* ouvre avec des ballets et des comédies. Cette année cependant on continuera à jouer des opéras et des pantomimes à la Scala, pendant vingt représentations qui se donneront dans le cours de juillet. L'engagement de *Piermarini*, de *Frezzalini* et de la *Franchini* étant terminé, il ne reste que Rubini et sa femme, Tamburini et la sienne, et Biondini. *La Donna del Lago* a ouvert le cours de ces représentations. Le rôle de *Ruggero* était rempli par Tamburini, et celui de *Malcolm* par sa femme. On alterne les représentations avec *la Donna*, *il Barbiere*, et une *farse*.

— *Teatro Re*. La bonne volonté et la variété suppléent dans ce petit théâtre au défaut de moyens. Dans le cours de la saison, on y a représenté *la Pastorella Feudataria*, *il Barbiere di Siviglia*, *i Falsi Galantuomini*, *il Finto Sordo*, et quatre ballets. L'opéra intitulé *i Falsi Galan-*

cet opéra et dans *la Donna del Lago* par la Franchini, après la Tosi et la Pisaroni. Le rôle de Malcolm, consistant pour ainsi dire en deux airs, lesquels, bien qu'ils soient magnifiques en situation, est excessivement ingrat; la Pisaroni même, qui fait maintenant les délices du public parisien peut à peine se faire remarquer dans la stretta du rondo.

(1) Dans *il Montanaro*, la Franchini s'est fait remarquer par sa belle méthode, sa prononciation, et la pureté de ses intonnations. Cette jeune actrice est bien en scène; elle ne peut manquer de faire des progrès rapides avec du travail, et cette noble émulation qu'inspirent des louanges données avec discernement.

tuomini était nouveau. Valentini, jeune élève du Conservatoire de Naples, en est l'auteur. C'est un ouvrage distingué : on y remarque principalement un quatuor qui ferait honneur à plus d'un maître.

Venise. *La Societa Apollinea* mérite toujours les plus grands éloges pour l'hospitalité qu'elle accorde à ses compatriotes et aux étrangers, dans le magnifique local où elle a établi sa demeure.

On a donné, le 14 juin, un concert (*Académia*) vocal et instrumental, dans une de ses salles. Tous les chanteurs qui ont charmé le public vénitien au théâtre San-Benedetto, pendant la saison dernière, ont été invités et se sont prêtés avec complaisance à soutenir la partie vocale du concert. Plusieurs membres de la société ont fait entendre des morceaux de musique instrumentale de leur composition. L'orchestre était conduit par le vice-président de la société.

Quelques jours auparavant, M. Jovinsky, pianiste polonais, a joué dans une réunion particulière de *la Societa Apollinea*. En passant par Venise, pour se rendre à Milan et à Paris, il a voulu se faire entendre dans cette ville. On a admiré son beau talent, et il a été reçu membre honoraire de la société.

Parme. M^lle^ Bertrand, harpiste, a donné un concert brillant dans cette ville, vis-à-vis de S. A. R. Marie-Louise, Cette virtuose, après qu'elle se sera fait entendre dans les villes principales de l'Italie, doit se rendre à Vienne.

Berlin, 8 *juillet*. M^me^ Marianne Sessi est arrivée dans cette ville; elle a donné un concert auquel ont assisté le roi et toute la cour. On n'avait pas entendu M^me^ Sessi à Berlin depuis 1817 : on a trouvé que les outrages faits par l'âge à sa voix étaient un peu sensibles, mais qu'elle n'avait rien perdu de sa belle méthode italienne et de la chaleur qui caractérisait son exécution. Elle était secondée dans ce concert par M^mes^ Schultz, Milder, Heinefetter et Schechner. Le compositeur G.-A. Schneider avait écrit pour ces cinq cantatrices un quintetto à la manière italienne, qui a terminé le concert et qui a fait grand plaisir.

M. Spontini, qui jusqu'ici avait été fort bien traité par les journaux de Berlin, vient d'être rudement mené dans la *Gazette musicale*, par M. Rellstab, à l'occasion de son premier acte d'*Agnès de Hohenstaufen*. M. Rellstab, qui paraît être un sévère champion de l'école allemande et de la pureté de style, comparait presque toujours M. Spontini à Gluck, et partant de ce point de vue, non-seulement critiquait particulièrement la dernière production de M. Spontini, mais lui contestait en général le talent d'écrire les duos, les finales, voire même les chœurs et les airs de ballet, et d'enchaîner convenablement ses diverses mélodies, quoiqu'il appartienne à l'école mélodique. Chaque objection était appuyée sur une comparaison avec un maître de l'école allemande, et plus particulièrement, comme nous l'avons dit, avec Gluck. Dans son dernier article, du 27 juin, M. Rellstab se plaignait de ce que les partisans de M. Spontini avaient parcouru les cafés en déchirant les numéros de la *Gazette musicale* qui contenaient ses précédens articles; il ajoutait qu'il se plaisait à croire que M. Spontini, qu'il regardait comme un homme d'honneur, était non-seulement étranger à ces violences, mais qu'il les désapprouvait. M. Spontini a répondu au critique en annonçant dans les journaux qu'il allait lui donner une satisfaction convenable, en faisant réunir et imprimer tous ses articles sur *Agnès*, et en les faisant distribuer gratis au nombre de 10,000 exemplaires, afin que le public ne fût point privé de la satisfaction de voir jusqu'à quel point pouvaient aller la haine et la méchanceté d'un écrivain.

ANNONCE.

On vient de mettre en vente, chez Maurice Schlesinger, éditeur de musique, rue de Richelieu, n° 97, la partition et les parties séparées du *Loup-Garou*, opéra-comique en un acte, musique de Mlle Louise Bertin. Cet ouvrage était attendu avec impatience par les directeurs des théâtres des départemens.

REVUE MUSICALE

PUBLIÉE PAR M. FÉTIS,

PROFESSEUR DE COMPOSITION A L'ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE, ET BIBLIOTHÉCAIRE DE CET ÉTABLISSEMENT.

N° 24. — JUILLET 1827.

NOUVELLES DE PARIS.

Depuis plusieurs jours on avait cessé de répéter *les Deux Figaro* pour s'occuper d'un opéra-comique en deux actes, dont les paroles et la musique ont été composées par un amateur; mais ce nouvel ouvrage est lui-même ajourné indéfiniment, par suite des querelles de l'intérieur des coulisses.

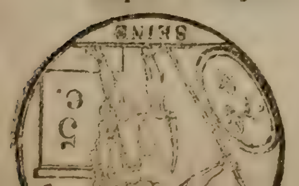
— Les répétitions de *Tebaldo ed Isolina*, opéra de Morlacchi, se continuent avec ardeur au Théâtre Italien. On annonce la première représentation comme très prochaine.

— Un journal insistait il y a peu de jours sur l'avantage qu'il y aurait pour l'administration de l'Opéra de mettre en scène l'ancienne traduction du *Don Juan*, de Mozart. Nous ne partageons pas son opinion. Sans vouloir appuyer la nôtre du peu de succès que ce chef-d'œuvre eut autrefois à l'Opéra, nous ferons remarquer que si le public est maintenant plus en état d'en apprécier les beautés, bien des raisons s'opposent à ce qu'il produise autant d'effet qu'il en a fait au Théâtre Italien. D'abord, on se tromperait si l'on tirait du succès de *Moïse* la conséquence de celui de *Don Juan;* car si l'on se fût borné à mettre sur la scène de l'Opéra une traduction simple du *Mosè,* elle n'eût certainement point excité le même enthousiasme

que la pièce nouvelle. Rossini était là; non-seulement il a puisé dans ses anciens ouvrages d'excellens morceaux pour les ajouter à celui-là, mais il en a fait de nouveaux appropriés au grand cadre qu'il avait à remplir; enfin il a coordonné toutes les parties de cette belle production. Mais qui oserait se charger d'en faire autant pour l'œuvre de Mozart? qui oserait toucher à cette merveille de l'art musical, et mettre ses idées à côté des inspirations d'un pareil génie? Cependant il serait indispensable de le faire pour mettre *Don Juan* en état d'être représenté avec succès.

Certes, personne, plus que nous, ne professe une admiration sans bornes pour les productions de cet homme étonnant, qui a eu plus d'idées et un sentiment musical plus profond que tous les autres compositeurs réunis depuis un siècle; mais il n'est pas moins vrai qu'il n'a point cherché l'effet dans ses formes; que beaucoup de morceaux de Don Juan manquent de cette fameuse *Coda* qui est si nécessaire aujourd'hui, et que le plus grand nombre finit *piano*. L'admirable trio de début du premier acte, celui de Don Juan, Leporello et donna Elvira, le beau quatuor, *non ti fidar, o misero,* le délicieux quintetto du second acte ont toujours laissé froid le public du Théâtre Italien; que deviendront-ils à l'Opéra? Il y a des formes de mode, des formes d'époque; Rossini en a mis en vogue que Mozart n'a pas; et, pour le moment, on ne peut réussir sans les avoir. Après une chute, Don Juan ne sera pas moins le chef-d'œuvre de la musique pour les connaisseurs, mais il sera profané pour le public, et les gens qui se mêlent d'écrire dans tous les journaux sur un art qu'ils ne comprennent pas, ne manqueront point de décider que Mozart n'a été bon que pour son temps.

D'autres raisons s'opposent à ce qu'on représente Don Juan, et la plus forte est qu'on ne peut le monter convenablement. Sous le rapport des rôles de femme, on pourrait trouver des ressources; mais qui fera Don Juan? qui fera Leporello? Le journaliste dont nous avons parlé indique Adolphe Nourrit pour le premier rôle. Sans doute



il se sera dit : Garcia est un ténor, Nourrit en est un autre; Garcia a chanté Don Juan, donc Nourrit peut le chanter. Il ne sait pas que le rôle de Don Juan écrit par Mozart est une basse; il ne voit pas que Garcia avait un ténor très grave, et que Nourrit en a un très élevé. Garcia avait une force d'Hercule, telle qu'il la fallait pour le finale du premier acte; Nourrity succomberait. Nous savons que Roland, ténor sorti du Conservatoire, a joué ce rôle; mais s'il chantait bien les choses gracieuses, il était insuffisant et ne produisait point d'effet dans le reste. Nourrit chanterait à merveille le rôle de *Don Ottavio*, mais nous sommes certains qu'il se refusera à jouer celui de Don Juan. Quant à Leporello, nous avouons que nous ne voyons personne pour le jouer. Levasseur le chanterait fort bien; mais ce rôle demande de la finesse, du jeu, et l'on sait que ce n'est pas le côté brillant de Levasseur. En résumé, nous dirons au directeur de l'Opéra : ne jouez pas Don Juan; respectez-le : on le profanerait en pure perte.

— On nous communique la note suivante, qui nous donne l'espoir de voir se réaliser une partie des vœux que nous formions, en déplorant la pauvreté de notre littérature musicale :

Un jeune artiste qui n'est pas étranger aux études littérairés, et qui a publié dans quelques journaux des articles de musique fort différens de ceux qu'on lit trop souvent dans les feuilles françaises, s'occupe depuis quelque temps de la rédaction d'un nouveau *Dictionnaire de musique*. Plusieurs lettres sont déjà terminées; l'ouvrage pourra être publié dans les premiers mois de 1828, et ne formera qu'un seul volume.

Le même auteur a rassemblé des matériaux pour la composition d'une *Bibliographie musicale* qu'il se propose de publier après son *dictionnaire*. Sans anticiper sur le jugement du public, nous croyons pouvoir donner d'avance notre assentiment au plan de ces deux ouvrages. Quel que soit son succès, il faut savoir gré à l'auteur de se vouer, dès sa jeunesse, à des recherches longues et pénibles qui

ne peuvent que contribuer aux progrès des études musicales, si fort arriérées dans notre pays.

NOUVELLES DES DÉPARTEMENS.

Douai. Les amateurs de musique de cette ville ont donné, le 9 de ce mois, un concert à l'occasion de la fête communale. Mlle Cinti, invitée par eux à faire l'ornement de ce concert, y a chanté un air du *Crociato*, la cavatine du *Barbier*, et celle de la *Gazza Ladra*. Ravis de ce qu'ils venaient d'entendre, les amateurs ont décerné une couronne à l'aimable cantatrice. Le lendemain, un banquet lui a été offert, et de nouveaux applaudissemens se sont joints à ceux de la veille.

Le département du Nord et ceux qui l'avoisinent se distinguent par la manière dont la musique y est cultivée; mais la ville de Douai se fait surtout remarquer par le goût de ses habitans pour cet art. On y trouve parmi les amateurs des talens qu'il est rare de rencontrer dans les départemens. Les autorités encouragent les efforts des artistes; une école de musique y est entretenue aux frais de la commune; enfin un orchestre composé en grande partie d'amateurs distingués par leur position sociale, y exécute fort bien la symphonie.

Dans le concert dont il s'agit, des ouvertures et symphonies des nouveaux compositeurs allemands ont été dites avec beaucoup d'ensemble. M. L*** y a joué des variations sur le violon, de la composition de Hellmsberger, premier violon du Conservatoire de Vienne, de manière à mériter les applaudissemens de l'auditoire le plus exigeant.

REVUE

DE QUELQUES THÉATRES D'ITALIE,

PENDANT LES SIX DERNIERS MOIS [1].

VENISE. Grand théâtre *della Fenice*. *Mitridate*, opéra seria, musique de maestro Tadolini, a été le premier ouvrage représenté cette année. Le public l'a écouté avec patience; l'ouverture et un trio dans le premier acte ont été applaudis et faisaient concevoir quelques espérances pour la suite; mais ces premiers éclairs d'inspiration musicale s'éteignirent peu à peu. L'instrumentation, quoique faite avec talent, ne put toutefois soutenir l'ouvrage. Le *Crociato* de Meyerbeer suivit *Mitridate;* c'était la seconde fois qu'il paraissait à Venise, et les amateurs purent se convaincre que les beautés répandues dans cet ouvrage n'avaient pas été suffisamment appréciées lorsqu'il fut donné pour la première fois. La *Giovanna d'Arco* (Jeanne d'Arc), mélodrame de Rossi, musique de Vaccai, termina les représentations du carnaval. L'introduction, le grand air de Jeanne, un duo, le finale du premier acte, dans lequel l'adagio est d'une assez belle facture, et trois autres scènes du second acte ont réussi complètement. Dans ce mélodrame, Rossi a préparé habilement toutes les situations, et l'auteur de *Giulietta e Romeo* a su en profiter. On reproche cependant au poète et au musicien de n'avoir point assez fait chanter les acteurs. La signora Adelaïde Tosi, à peine rétablie d'une maladie grave, a néanmoins chanté avec cette énergie qui lui est propre et cette excellente méthode qu'elle a puisée à l'école de Crescentini. Gaetano Crivelli, premier ténor, est connu par tant de triomphes qu'il suffit de dire qu'il s'est montré digne de lui. Carlo Moncada, basse chantante, et la signora Teresa Cecconi, *primo musico*, doués tous deux de beau-

(1) Extrait du journal de musique intitulé *I Teatri*.

coup de talent, ont contribué puissamment au succès des ouvrages représentés dans le cours de la saison.

Une compagnie de chanteurs, rassemblée à la hâte pour le théâtre *San Benedetto*, a commencé par donner des opéras plutôt improvisés qu'étudiés. L'opéra buffa de Donizzetti, intitulé *Pietro il Grande*, a été froidement accueilli; *le Barbier de Séville*, de Rossini, le suivit de près; ensuite l'*Ajo nell' Imbarazzo*, autre ouvrage de Donizzetti, fut aussi mal reçu par le public. La partition de Rossini, placée entre ces deux ouvrages à la glace, a été d'un grand secours pour les spectateurs et pour les chanteurs *Inchindi*, *Ricci* et Serafina *Rubini*, lesquels ont reçu du public de nombreux témoignages de satisfaction.

Turin. Théâtre Royal. *Il Crociato in Egitto*, drame musical de Meyerbeer, a été universellement applaudi sur les théâtres de Lisbonne et de Berlin, et, après avoir excité l'admiration de toute l'Italie et de la France, a été représenté avec un égal succès sur le théâtre royal de Turin. Nous nous abstiendrons de parler de cet ouvrage, dont le mérite a été apprécié dans toute l'Europe; nous dirons seulement un mot des acteurs. *Mari*, premier ténor, possède une voix pure et flexible, il chante bien la cavatine; la signora *Bassi* est étonnante par l'heureuse hardiesse avec laquelle elle risque les passages les plus difficiles. Mmes *Melas* et *Torinesi* méritent également des éloges.

Le *Crociato* a été suivi d'*Ezio*, opéra seria, musique de Mercadante. Depuis long-temps aucun compositeur n'avait orné de ses accords la douce poésie de Metastase; Mercadante l'a fait avec succès, sa musique est riche de pensées et de science[1]. La cavatine d'Ezio, le duo entre Ezio et Fulvia, le quintetti et le finale du premier acte, l'air de Fulvia et le rondo d'Ezio, dans le second, ont été très applaudis. Mercadante avait confié son premier rôle à la Bassi; avec une telle actrice, un ouvrage même médiocre ne peut tomber.

(1) Les pensées et la science de Mercadante! Cela est curieux. (*Note du rédacteur.*)

Le théâtre *Sutera* a commencé le cours de ses représentations par la *Matilde de Shabran* de Rossini, et les a terminées par *I Due Figaro*, opera nouveau de Brogialdi. On a surnommé cet ouvrage un appendice du *Barbiere di Seviglia*, en raison des nombreuses réminiscences de Rossini, contenues dans ce qu'on appelait un opéra nouveau. Le public cependant a accueilli assez favorablement la musique de Brogialdi, et a donné des marques de satisfaction à plusieurs chanteurs, qui n'auraient point été déplacés même sur un théâtre d'un ordre plus élevé.

Florence. Théâtre *della Pergola*. On a ouvert la saison par *la Sciocca per astuzia*, musique de Mosca. Cet ouvrage n'ayant point eu de succès, on lui a promptement substitué *Il Turco in Italia*, de Rossini. *Pietro il Grande*, de Vaccai, a éte donné ensuite; mais comme il n'a eu qu'une seule représentation, on en est encore revenu au *Turc*. Les Florentins attendaient avec impatience un nouvel œuvre musical de Pietro Generali. Un sentiment d'admiration précède toujours l'apparition d'un ouvrage de cet illustre maître. Son style offre, pour ainsi dire, le dernier anneau de la chaîne qui sépare les œuvres de l'ancienne école de celles composées selon la nouvelle méthode créée par Rossini. On y trouve un mélange heureux des deux manières, qui suffit seul pour rendre ses ouvrages agréables à tous les amateurs. Le drame qu'il vient de mettre en musique est tiré de l'Histoire Sainte; il est intitulé *Gefté*. Les connaisseurs remarquent dans cet oratorio une gravité appropriée au sujet. Les chœurs et tous les morceaux d'ensemble sont admirables, principalement l'introduction, et le finale du premier acte, l'introduction du second, et le chœur de l'*addio*. Ce dernier morceau est une de ces heureuses inspirations du génie qui viennent émouvoir l'ame, sans lui laisser le temps d'analyser ses sensations. Cet ouvrage eut cependant le désagrément d'être représenté trop tôt, c'est-à-dire, avant d'avoir été suffisamment étudié, et ce ne fut qu'après quelques soirées que le public a pu en apprécier les beautés. Reina,

premier ténor, a déployé beaucoup de zèle; la sig. Elena Otto possède une voix pure, mais trop faible pour un si vaste théâtre; quant à la sig. Bonini, toujours excellente, toujours applaudie, elle ne mérite que des éloges.

GÊNES. Les représentations ont commencé par *Romeo e Giulietta*, de Vaccai. Quoique cet ouvrage soit réputé le meilleur de son auteur, et qu'il ait obtenu du succès sur plusieurs théâtres d'Italie, il n'a point fait plaisir aux Génois. Le public abandonnait le théâtre, lorsque la *Semiramide* de Rossini y a ramené la foule. La Pisaroni a développé dans le rôle d'Assur sa voix sonore, sa belle méthode, et sa déclamation énergique et passionnée. La Pellegrini a fait preuve de beaucoup d'habileté; sa vocalisation est extrêmement légère, et le premier ténor Eleodore *Bianchi* mérite d'être loué pour la manière dont il a rempli un rôle écrit pour une basse.

Théâtres de Lombardie. Nous dirons peu de choses sur les spectacles donnés dans huit villes de la Lombardie. On a représenté à Crémone trois opéras : *Il Marcantonio* de Pavesi, l'*Adelina* de Generali, et *Paolo e Virginia*, mélodrame semi-seria de Generali fils. Parmi ces trois ouvrages, l'*Adelina* obtint la palme. *Paolo e Virginia* fut toutefois assez bien reçu par les Crémonais, parce que la sig. Marietta Merli, leur concitoyenne, y faisait ses débuts dans la carrière théâtrale. Les applaudissemens qu'elle a reçus doivent l'encourager : cependant sa voix n'est pas toujours égale, et sa constitution délicate doit faire craindre qu'elle n'ait point assez de force pour soutenir les fatigues de la scène.

L'*Evellina*, de Coccia, *Rosa bianca et Rosa rossa*, de Mayr, et *il Tancredi* ont eu du succès sur le théâtre de Bergame; les habitans ont éprouvé le regret de voir partir pour Londres la première chanteuse M^lle Ayton.

L'*Elisa e Claudio*, de Mercadante, et la *Gazza ladra* ont été donnés successivement, tant sur le théâtre de Sondrio que sur celui de Bresse. La *Gazza* a attiré le public au premier, et la même pièce a produit peu d'effet dans le second, ce que l'on doit peut-être attribuer aux chanteurs,

quoique Botticelli, Decapitani et la signora Charlotte Cavalli ne soient pas des acteurs sans mérite. A Lodi, on a donné aussi *la Gazza*, suivie de *la Gioventù di Enrico V* de Pacini; et pendant qu'à Mantoue on applaudissait la *Semiramide*, les habitans de Créme accueillaient avec transport *il Falegname di Livonia*, de Pacini. La *Matilde di Shabran* a été représentée en janvier dernier sur le théâtre de Pavie, pour lequel le jeune Paolo Calcaterra a écrit une farce intitulée *le Donne Cambiate*. Cette première production a paru digne d'éloge aux connaisseurs; la mélodie est nouvelle et brillante, et l'instrumentation est conduite avec art dans plusieurs morceaux. M. Calcaterra, cependant, inspire trop d'estime pour qu'on ne soit pas sincère avec lui, et l'on espère qu'il ne dédaignera pas les conseils: il est bon quelquefois de mettre un frein aux écarts de l'imagination; certains sacrifices sont nécessaires pour l'effet général d'un morceau. M. Calcaterra fera bien aussi d'éviter les répétitions inutiles, et d'abandonner le genre bouffe pour lequel la nature ne l'a point disposé.

Il résulte de la revue générale des théâtres de l'Italie, qu'il n'y a peut-être point d'exemple, dans l'histoire de l'art musical, que les œuvres d'un seul maître aient été représentés si souvent et avec tant de succès que ceux de Rossini l'ont été sur tous les théâtres de l'Europe. Dans le cours du trimestre dernier, la *Semiramide* a été donnée à Rome, Palerme, Ferrare, Pesaro, Rimini, Pérouse et Trévise. La *Matilde di Shabran* a charmé les habitans de Sienne, de Pistoie, de Pérouse, de Jesi; la *Cenerentola*, ceux de Vérone, de Lucques, de Pise, de Sienne et de Rovigo. *Il Barbiere di Seviglia* a été joué sur les théâtres de Bologne et de Vicence; *Il Turco in Italia* sur ceux de Livourne et de Volterra. On a aussi représenté *Mosè*, à Vérone, la *Zelmira* à Rome, l'*Inganno felice* à Tolentino, l'*Otello* à Bologne et à Vérone, *il Corradino* à Messine, *il Tancredi* à Vicence, et l'*Italiana in Algieri* à Trieste.

Les ouvrages des autres compositeurs représentés dans le cours du trimestre sont: *la Sposa fedele* de Pacini, donnée à Livourne, à Reggio, à Fabbriano et à Recanati;

la *Gioventù di Enrico V*, du même, jouée avec succès à Ravenne et à Urbino. *Il Crociato* de Meyerbeer, sur le théâtre ducal de Parme, a été chantée par Nicolas Tacchinardi et par la signora Teresa Belloc; l'*Elisa e Claudio* de Mercadante, à Rovigo; *la Pastorella nobile* de Vaccai, à Bologne et à Cuneo; la *Clotilde*, de Coccia, à Vicence et à Camerino; *l'Ajo nell' Imbarazzo* et l'*Olivo e Pasquale*, de Donizzetti, à Rome, à Lucques et à Ancône; *Gli Avventurieri*, de Cordella, à Trieste, et *Gli Baccanali aboliti*, de Generali, à Macerata. Le *Matrimonio segreto*, de Cimarosa, a fait entendre sa douce et simple mélodie sur le théâtre de Lucques. C'est peut-être le seul opéra de ce grand homme qui ait été représenté dans le cours de l'année en Italie.

Quant aux chanteurs qui ont rempli les rôles des opéras ci-dessus désignés, on répondra à ceux qui répandent le bruit que tous les chanteurs célèbres ont quitté l'Italie pour embellir une terre étrangère, que, outre les noms déjà cités dans cette revue, l'Italie possède M[mes] Élisabeth Feron, Violante Camporesi, Joséphine Demery, Lucie Boccabadati, Santina Ferlotti, Annetta Parlamagni, Marianna Lewis, etc., etc. MM. Gentili, Zuccoli, Bottari, Lombardi, Tamburini, Verger, et tant d'autres toujours applaudis sur les divers théâtres où ils ont paru.

Les amis de l'art musical, tous ceux enfin qui désirent ses progrès, doivent être satisfaits de voir qu'en Italie plus de cinquante villes donnent simultanément, à certaines saisons de l'année, des représentations dramatiques exécutées par des chanteurs qui honorent leur pays.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

MOUVEMENS DES THÉATRES D'ITALIE

Pour l'Été et l'Automne prochains.

La prima donna *Marianne Lewis*, élève de Banderali, est engagée à Padoue pour la foire du Saint[1]; les autres chanteurs sont *Reina*, ténor, *Lauretti* et *Benetti*, basse chantante et comique. Voici l'état des engagemens pour les autres théâtres.

BERGAME. Les principaux chanteurs de la saison prochaine seront Nicolas *Tacchinardi*, premier ténor, Brigitte *Lorenzani*, *primo musico*, et Mlle *Richelmi*, prima donna.

BOLOGNE. Théâtre *del Corso*. Une jeune cantatrice bohémienne, nommée *Élisa Sedlacek*, doit remplir les rôles de prima donna à la foire d'été; les basses de ce théâtre sont *Cavaceppi* et *Spagni*. Mlle Sedlacek passera ensuite à Foligno pour l'automne.

BRESCIA. *Thérèse Belloc*, qu'il ne faut pas confondre avec Mme Georgi Belloc qu'on a entendue à Paris en 1803, est engagée comme *primo musico* pour la foire d'été; *Louis Mari* est le premier ténor.

FERRARE. *Gaetan Crivelli*, premier ténor, et Mlle *Fanti*, prima donna, sont les principaux chanteurs engagés pour le carnaval prochain.

FOLIGNO. Mlle *Rose Marianni* est engagée pour l'ouverture du nouveau théâtre, qui aura lieu à l'automne, comme *primo musico*; la prima donna sera Mlle *Sedlacek*.

GÊNES. Antoine *Tamburini*, première basse chantante, Joseph *Frezzolini*, première basse comique, Caroline *Passerini*, prima donna, Fanny *Echerlin*, *primo musico*,

(1) Saint Antoine de Padoue.

et Timoléon *Alexander*, premier ténor composeront la troupe du théâtre *Carlo Felice* au carnaval.

Livourne. Les principaux chanteurs de cette ville seront, à l'automne prochain, Mlle Émilie *Bonini*, Joséphine *Demery*, et le ténor Claude *Bonoldi*.

Parme. *Ottolini Porto*, primo basso, Dominique *Reina* et Jean *Genero*, ténor, Judith *Grisi* et Elena *Otto*, prima donna, ouvriront la saison du carnaval au théâtre ducal, par *la Donna Caritea* de Mercadante. Mlle Grisi se rendra de là à Florence, où elle chantera au théâtre *Cocomero*.

Reggio. Mme Stéphanie *Favelli*, Joseph *Lombardi*, ténor, Rafael *Benelli* et Dominique *Lauretti*, basses, sont engagés pour la foire d'été.

Rome. La troupe du théâtre *Valle* sera composée pendant la saison prochaine de *Verger*, premier ténor, de Louis *Zuccoli*, primo buffo, de Joseph *Giordani*, première basse chantante, de Pauline *Monticelli*, et de Louise *Boccabadati*, prima donna. Zuccoli quittera ce théâtre au mois de mars pour se rendre à Paris, où il est engagé moyennant 23 mille francs d'appointemens.

Sinigaglia. Caroline *Passerini*, prima donna, Rose *Marianni*, *primo musico*, François *Piermarini*, premier ténor, et Lucien *Marianni*, primo basso, composent la troupe pour la foire d'été. De là Mlle Passerini se rendra à Gênes, Mlle Marianni à Foligno, et Piermarini à Londres.

Trieste. Mme Thérèse *Belloc*, *primo musico*, et Dominique *Coselli*, *primo basso cantante*, sont engagés pour la saison d'automne.

Turin. Le Théâtre-Royal sera ouvert au carnaval du printemps par la *Semiramide* de Rossini. Mme *Camporesi* chantera le rôle de Sémiramis, Rose *Marianni* celui d'Arsace, et Jean *Bottari* celui d'Assur.

Mme Marianne *Lewis* chantera comme prima donna au théâtre Carignano de la même ville; on y entendra aussi Jacinthe *Toso*, qui est en ce moment à Londres, et *Botticelli*, premier ténor.

Udine. *Caziolctto* chantera comme premier ténor à la foire d'été; la prima donna est Mlle *Fanti*.

VENISE. Théâtre *della Fenice*. Élisabeth *Feron* est engagée pour le carnaval prochain ; Stéphanie *Favelli* a un engagement pour la même saison, à raison de 17,850 fr., le logement, et sous la condition de ne chanter que quatre fois par semaine. Caroline *Bassi Manna* est aussi engagée comme *primo musico*. Morlacchi et le jeune compositeur Persiani doivent écrire les opéras de cette saison.

VÉRONE. Serafine *Gai* (connue à Paris sous le nom de Mlle *Sainville*), N. *Cazziotetto*, ténor, Philippe *Ricci*, *primo buffo*, et *de Simoni*, *primo basso cantante*, chantent au théâtre Philarmonique pendant la saison d'été.

VICENCE. Violante *Camporesi* est engagée comme prima donna, pour la foire d'été ; le premier ténor est Timoléon *Alexander*. Celui-ci doit aller à Gênes pour le carnaval.

Mlle *Cortesi*, *primo musico*, Louis *Maggiorotti*, excellente basse chantante, et Dominique *Vaccani* ont signé un nouvel engagement pour un an au théâtre de Madrid. Mlle Mariette *Albini*, qui doit terminer le sien au mois de novembre prochain, se rendra à Trieste.

La nouvelle troupe italienne de Barcelonne se composera du ténor *Troggini*, de *Inchindi*, *primo basso cantante* et de Mlle *Cassago*, prima donna.

Barbaja vient d'être chargé de nouveau du théâtre Saint-Charles, à Naples. Il a engagé pour trois ans Mlle Fanny *Corri Paltoni*, comme prima donna, pour ses divers théâtres, ainsi que *Rubini*, sa femme, et *Salvatori*, primo basso.

BERLIN, 15 *juillet*. Madame Catalani a donné, le 12, son concert d'adieu, dont elle a fait les frais (sous le rapport du chant) à elle seule. Elle a chanté quatre airs de bravoure, dont un de la *Donna del Lago* de Rossini, un de Portogallo, un de Cianchettini, le quatrième de Calcara ; de plus des variations sur *la Biondina in gondoletta* et le *God save the King*. L'air *Se mai turbo*, de Cianchettini, avait un accompagnement de violon obligé, qui a été exécuté par Mœser. On a remarqué dans la partie instrumen-

tale un concerto de violon de Spohr, fort bien rendu par M. Ries, et un concerto de Hummel, pour le piano, dans lequel une demoiselle Jaffé s'est montrée avec beaucoup d'avantage. Mme Catalani va partir pour Paris. On assure qu'elle recevait 2,000 thalers pour chacune des soi-disant représentations dramatiques qu'elle a données.

A l'une des dernières représentations du *Billet de loterie*, dans laquelle Mlle Henriette Sonntag remplissait le rôle d'Adèle, le public a saisi de la manière la plus flatteuse pour cette jeune virtuose, plusieurs allusions à son prochain départ pour Paris.

Munich, 18 *juillet*. On applaudit depuis quelque temps sur le théâtre de cette résidence Mlle Schweizer, chanteuse de la cour de Hesse. Nous l'avons entendue dans *Othello*, *Jean de Paris*, Julia de la *Vestale*, et dans *Agathe* de Freyschütz : elle nous a fait chaque fois beaucoup de plaisir.

On avait répandu le bruit que Mlle Sigl allait nous quitter pour se rendre à Berlin : il n'en est rien; nous comptons l'entendre de nouveau dimanche prochain dans le rôle de Tancrède. Elle doit aller ensuite prendre les eaux et revenir consacrer son beau talent à notre théâtre.

Kaiserslautern. La Bavière Rhénane va aussi avoir sa fête musicale. On s'étonnait que cette province, dans laquelle la musique a toujours été si heureusement cultivée, qui offre des cornistes comme Gugel, des violonistes comme Calmus, n'eût pas encore un centre commun où vinssent aboutir toutes ses forces musicales. Cette idée a enfin donné lieu à une proposition, et aussitôt les députés de toutes les sociétés locales s'étant réunis, la société centrale fut déclarée constituée à Kaiserslautern, où la première fête musicale aura lieu le 1er septembre. Cette ville fournira gratuitement le local et se chargera des honoraires des chanteuses. On ne se promet pas seulement du plaisir d'une pareille association; on en espère un grand bien pour les progrès de l'art. Les amateurs auront de fréquentes occasions de s'exercer : on pourra exécuter des ouvrages de grandes proportions, et les talens pauvres y trouveront des occasions d'encouragement.

ANECDOTE.

L'organiste Krebs avait été élève de Jean Sébastien Bach. Celui-ci ayant perdu de vue son disciple qui avait obtenu plus tard la place d'organiste à Altenbourg en Saxe, voulut, dans un voyage qu'il fit dans cette ville, voir s'il avait profité de ses leçons et quels étaient ses progrès. Il entra dans l'église, et se mêla à la foule des assistans, comptant rester inaperçu. Krebs, en entrant à l'orgue, regarda autour de lui et reconnut son maître au milieu des auditeurs. Il choisit alors un thème de Bach et le fugua de la manière la plus habile. Le maître transporté, alla embrasser Krebs; et il répétait souvent depuis : qu'il n'avait jamais pris dans sa vie qu'une *écrevisse* dans son *ruisseau*[1].

ANNONCES.

Au moment où l'on s'occupe dans les pensions des divers exercices qui doivent clore l'année classique, nous ne saurions trop recommander aux directrices des institutions de demoiselles, les chœurs à trois voix qu'a publiés M. Kuhn; la musique de ces chœurs avec accompagnement de piano, écrite avec autant de goût que de pureté, est aussi élégante que facile, et les paroles qui ont pour but des chants sacrés sont appropriées aux sentimens dans lesquels on élève les jeunes personnes. Prix de la collection des 4 morceaux : net 10 fr.

S'adresser au magasin de musique de A. Meissonnier, Boulevard Montmartre, n.° 25.

On se procure à la même adresse les Tableaux Synoptiques du même auteur, adoptés par l'École royale, con-

(1) Il y a dans la phrase allemande un jeu de mots qu'on ne peut apprécier que lorsqu'on sait que *Krebs* signifie *écrevisse*, et *Bach ruisseau*.

tenant les principes de musique depuis les premiers élémens jusqu'à l'analyse des artifices de la mélodie. Prix : 12 et 8 francs.

— Rondeau brillant pour le piano-forte, avec accompagnement de quatuor, *ad libitum*, dédié à madame la baronne Martine de Schwerin, par Ch. Schwencke, op. 6. Prix : 9 fr. Piano solo ; prix : 6 fr.

— Grand duo concertant pour piano et violon, dédié à M. Habeneck, par Ch. Schwencke, op. 17. Prix : 7 fr. 50 c.

— Grande sonate concertante pour piano et violoncelle ou violon, dédiée à M. Pixis, par Ch. Schwencke, op. 18. Prix : 7 fr. 50 c.

— Trois rondoletti, sur des thèmes de Rossini, pour le piano, dédiés à ses sœurs Amélie, Marie et Amanda, par Ch. Schwencke, op. 22. Prix : 4 fr. 50 c. A Paris, chez Henri Lemoine, rue de l'Échelle, n° 9.

— *Les Petits Appartemens*, opéra-comique, paroles de MM. Varner et Dupin, de M. Berton, membre de l'institut. *Barcarolle*, chantée par Tilly, et *romance*, chantée par Mlle Prévost. A Paris, chez madame Chanel, successeur de Viguerie, marchande de musique, rue Feydeau, n° 15.

Les autres morceaux paraîtront successivement.

— *Le Pélerin*, romance imitée de Walter Scott, musique de H. H. Lautz. Prix : 1 fr. 50 c.

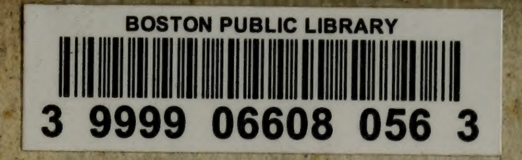
— *Médor*, ou *le Chien de l'Aveugle*, par MM. Jules L*** et Ant. Elwart, artiste du théâtre de Madame, Prix : 1 fr. 50. Chez Joannès, graveur, quai de la Mégisserie, n° 70.

TABLE

DES MATIÈRES PRINCIPALES

CONTENUES DANS LE PREMIER VOLUME.

FIN DE LA TABLE DU PREMIER VOLUME.


BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06608 056 3